УМБЕРТО

ЭКО

О ЛИТЕРАТУРЕ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Этот сборник эссе можно рассматривать как естественное продолжение “Шести прогулок в литературных лесах”. Эко ведет с широкой публикой разговор о роли литературы, о своих любимых авторах (здесь и Аристотель, и Данте, а также Нерваль, Джойс, Борхес), о влиянии определенных текстов на развитие исторических событий, о важных повествовательных и стилистических приемах, о ключевых понятиях литературного творчества. Иллюстрируя свои рассуждения яркими примерами из классических произведений, Эко превращает семиотический анализ в легкое и увлекательное путешествие по вселенной художественного вымысла.

- Умберто Эко
  -
  - Введение
  - О некоторых функциях литературы[1]
  - Чтение “Рая”[4]
  - О стиле “Манифеста”[7]
  - Дымка Валуа[9]
    -
    - Лабрюни и Нерваль
    - Фабула и сюжет
    - Жерар и Нерваль
    - Когда я выходил из театра?
    - Симметричность сюжета
    - Блуждание по кругу
    - Длительное незаконченное прошедшее время (имперфект)
    - Объекты желания
    - 1832 год
  - Уайльд. Парадокс и афоризм[23]
  - Портрет художника-бакалавра[37]
  - Между Ла-Манчей и Вавилоном[49]
  - Борхес и мой страх влияния[57]
  - О Кампорези: кровь, тело, жизнь[62]
  - О символе[63]
  - О стиле[73]
  - Семафоры под дождем[76]
    -
    - Констатация факта (денотация)
    - Подробное описание

        - Перечисление
        - Череда быстро сменяющихся действий
        - Описание с отсылкой к личному опыту адресата
    - Нечистоты формы
    - Интертекстуальная ирония и уровни чтения[101]
    - “Поэтика” и мы[111]
    - Американский миф трех антиамериканских поколений[126]
    - Сила ложного[128]
    - Как я пишу[140]
        - Начало, давным-давно
        - Научная работа и призвание рассказчика
        - С чего все началось?
        - Первым делом сотворить мир
        - От миротворчества к стилю
        - “Баудолино” как исключение
        - Ограничения и время
        - Как я пишу
        - Как это писать на компьютере?
        - Радость и печаль
        - Писатель и читатель
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22

- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66

- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110

- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147

Умберто Эко
О литературе. Эссе

© RCS Libri S.p.A. – Milano Bompiani 2002–2010
© С. Сиднева, перевод на русский язык, 2016
© ООО “Издательство АСТ”, 2016
Издательство CORPUS ®

* * *

Введение

Эта книга может показаться подборкой случайных эссе, хотя и касающихся одного предмета – литературы. Их произвольный характер объясняется темами семинаров, симпозиумов, конгрессов, собраний, на которых мне довелось выступать. Иной раз тема налагала определенные ограничения (хотя я всегда старался принимать участие в научных дискуссиях, проблематика которых была мне близка и интересна), так что отдельные мысли впоследствии следовало развить или, напротив, убрать.

Все эссе адаптированы для этой книги: некоторые из них я сократил, некоторые дополнил, из некоторых убрал слишком явные отсылки к конкретным обстоятельствам. Но я никогда не скрывал их случайный характер.

Читатель может заметить в ряде статей, написанных в разные годы, возврат к одним и тем же вопросам и примерам. Мне это кажется естественным: каждый из нас имеет собственный "саквояж образцов", и повтор (если только он не раздражает читателя) как раз служит для их выявления.

Отдельные эссе носят скорее автобиографический характер: в них я выступаю в роли критика самого себя как писателя. Вообще-то такое смешение ролей мне не по душе, но иногда привлечение личного опыта необходимо, чтобы объяснить, что такое литература, по крайней мере, на неформальных встречах (а упомянутые мероприятия и были в большинстве своем неформальными). С другой стороны, "декларация поэтики" – вполне законный жанр.

О некоторых функциях литературы[1]

Согласно легенде, Сталин как-то спросил у папы римского, сколько у того дивизий. Даже если это выдумка, то весьма к месту. Последующие события показали, что армия, конечно, штука важная (в определенных обстоятельствах), но это еще не все. Существуют нематериальные ценности, которые нельзя взвесить, но которые все равно *имеют вес*.

И они не ограничиваются так называемой духовной силой вроде авторитета религиозных учений. Нематериальной властью обладает формула извлечения квадратного корня, чей суровый закон пережил века, и не только все декреты Сталина, но даже папские буллы. Подобную власть имеет и литература, иначе говоря, совокупность текстов, созданная и создаваемая человечеством не ради практической пользы (как учетные книги, своды законов, научные формулы, протоколы заседаний или расписания поездов), но по большей части из чистой любви к искусству. Литературу читают для развлечения, духовного развития, обогащения знаний, наконец, просто для того, чтобы убить время. В сущности, никто не принуждает вас читать эти тексты, если только речь не идет о школьных списках литературы.

По правде говоря, литература нематериальна только наполовину, так как существует на таком осязаемом носителе, как бумага. Но когда-то она передавалась голосом в устной традиции, воплощалась в камне. Сейчас мы спорим о будущем электронных книг, которые позволят нам читать хоть сборник анекдотов, хоть "Божественную комедию" на жидкокристаллическом экранчике. Сразу оговорюсь: я не собираюсь сейчас вдаваться в сложную дискуссию об электронных книгах. Естественно, я принадлежу к той категории читателей, которые предпочитают роман или стихотворение в бумажном томе и помнят, какой у него корешок и объем. Мне доводилось слышать, что в последнее время выросло поколение компьютерщиков, которые за всю свою жизнь ни одной книжки не прочли, но с появлением *e-books* хоть немного приблизились к читающему миру и узнали, например, кто такой Дон Кихот. Конечно, они приобрели новое знание, но ухудшили зрение. А если грядущие поколения обретут гармонию (психологический и физический баланс) с электронной книгой, власть "Дон Кихота" останется неизменной.

Какова практическая польза от литературы, спросите вы

меня? На это достаточно ответить, что читают люди ради самого процесса, а следовательно, процесс этот не обязан нести практическую пользу. Но таким упрощенным объяснением, не берущим в расчет воздействие на читателя, мы рискуем приравнять литературу к бегу трусцой или разгадыванию кроссвордов, которые, впрочем, не лишены полезности: первый – для телесного здоровья, второе (как лексическое упражнение) – для пополнения словарного запаса. Поэтому я хочу поговорить о некоторых функциях литературы в нашей личной и общественной жизни.

Прежде всего литература использует язык как коллективное наследие. Язык, естественно, сам выбирает пути развития, никакое постановление свыше, ни одна политическая система, ни одна академия не могут остановить его и направить в подходящее русло. Фашисты пытались заменить “бар” на “винный погребок”, “коктейль” на “петушиный хвост”, “гол” на “попадание мяча в сетку ворот”, “такси” на “общественный автомобиль”, но язык не обратил на это никакого внимания. Зато он принял такой чудовищный архаизм, как *autista* (водитель) вместо *chauffeur* (шофер). Возможно, потому, что язык избегал звучания, чуждого итальянскому уху. В языке сохранилось слово *taxi,* но постепенно, по крайней мере, в разговорной речи, оно превратилось в *tassi.*

Язык идет куда ему угодно, но прислушивается к литературе. Без Данте не было бы итальянского стандарта. Когда Данте в трактате “О народном красноречии” анализирует и предает анафеме различные итальянские диалекты и берется создать новый прекрасный народный язык, никто не решается делать ставки на столь дерзновенное начинание, и тем не менее поэт выигрывает партию со своей “Божественной комедией”. Правда, прежде чем народный язык Данте стал разговорным для всех итальянцев, прошло несколько веков. К тому же это удалось только потому, что общество тех, кто верил в литературу, продолжало придерживаться его языка как образца. А если бы этого образца не существовало, кто знает, имела ли бы успех идея политического объединения Италии. Возможно, именно поэтому Умберто Босси[2] не очень хорошо говорит по-итальянски.

Двадцать лет судьбоносных холмов, движения только вперед, значимых событий, плугов, которые прокладывают борозду будущего[3], в конце концов не оставили никакого следа в современном итальянском языке. Гораздо больше следов осталось от некоторых смелых экспериментов футуристов, в свое время считавшихся неприемлемыми. И если в наше время кто-то

жалуется на торжество усредненного итальянского, который распространяет телевидение, не будем забывать, что призыв к усредненному итальянскому – в его самой благородной форме – прошел через ясную и понятную многим прозу Мандзони, Итало Свево и Альберто Моравиа.

Влияя на формирование языка, литература создает национальную идентичность и общность. Ранее я упомянул Данте, но представим, чем бы была греческая цивилизация без Гомера, немецкий народ без лютеранского перевода Библии, русский язык без Пушкина, Индия без “Махабхараты”.

Литература также способствует развитию нашего индивидуального языка. Сегодня многие жалуются на новый телеграфический язык, который насаждается электронной почтой и эсэмэсками и на котором даже для того, чтобы написать всего три слова “я тебя люблю”, прибегают к сокращениям. Однако не будем забывать, что молодые люди, использующие подобную стенографию для своих посланий (или, по крайней мере, некоторые из них), – это те самые читатели, что толпятся в новых соборах книги, то есть в крупных книжных магазинах. Даже когда ребята просто перелистывают страницы, ничего не покупая, они все равно соприкасаются с высокими и изысканными литературными стилями, о которых едва ли имели представление их родители, а уж тем более деды.

Конечно, мы можем сказать, что, являясь большинством по сравнению с читателями предыдущих поколений, эти молодые люди составляют меньшинство по сравнению с шестью миллиардами населения планеты; и я не принадлежу к категории идеалистов, думающих, будто огромным толпам, лишенным пропитания и лекарств, литература может принести облегчение. Но позволю себе небольшое замечание: мерзавцы, от нечего делать объединяющиеся в банды, чтобы убивать прохожих, бросая камни с эстакады, или поджечь маленькую девочку, кем бы они там ни были, становятся таковыми не потому, что их развратил *Newspeak,* новый компьютерный сленг (вряд ли они вообще имеют доступ к компьютеру). Им попросту негде уловить хотя бы отголоски той системы ценностей, что черпается из книг и к книгам же отсылает, ибо путь к ней лежит через образование и сопутствующие ему дискуссии.

Чтение литературных произведений требует внимательного и уважительного отношения к авторскому замыслу: нельзя чрезмерно увлекаться вольной интерпретацией текста. Существует опасная ересь, типичная для литературоведа нашего времени, согласно которой в литературном произведении можно

усмотреть все что угодно, читая его так, как нам заблагорассудится. Это неправильно. Литературные произведения призывают нас к свободе толкования, потому что позволяют воспринимать прочитанное с разных ракурсов и сталкивают нас с многозначностью как языка, так и самой жизни. Но чтобы продолжать эту игру, по правилам которой каждое поколение читателей прочитывает литературные произведения по-своему, необходимо исходить из глубокого уважения к тому, что я обычно называю интенцией текста.

С одной стороны, кажется, будто реальный мир – это "закрытая" книга, которая предполагает только одно-единственное прочтение, потому что им управляет один закон земного притяжения, и он либо верен, либо нет. По сравнению с этим книжный мир представляется нам "открытым". Но подойдем к литературным произведениям, руководствуясь здравым смыслом, и попытаемся сравнить тезисы из книжных текстов с утверждениями, предлагаемыми реальным миром. Что касается реального мира, мы прекрасно знаем законы гравитации Ньютона и что Наполеон умер на острове Святой Елены 5 мая 1821 года. Тем не менее, имея гибкое мышление, мы будем готовы пересмотреть свои убеждения в тот день, когда ученые объявят новую формулировку великих планетарных законов, а какой-нибудь историк обнаружит новые неизданные документы, доказывающие, что на самом деле Наполеон погиб на бонапартистском корабле при попытке бегства с острова. В отношении же книг утверждения, что Шерлок Холмс был холостяком, что Красную Шапочку съел волк, а потом освободил охотник, что Анна Каренина бросилась под поезд, останутся верными и неизменными навсегда. Есть еретики, отрицающие божественную сущность Христа, или атеисты, подвергающие сомнению само его историческое существование, есть, наоборот, глубоко верующие люди, утверждающие, что он есть Путь, Истина и Жизнь, но есть и те, кто говорит о том, что Мессия еще не пришел в наш мир. В любом случае все эти мнения имеют право на существование. Но никто не будет принимать всерьез человека, который осмелится утверждать, будто Гамлет женился на Офелии, а Кларк Кент не супермен.

Литературные тексты не только сообщают нам факты, отныне не подлежащие сомнению, но и, в отличие от объективной реальности, четко дают понять, что в них важно и где вольная интерпретация недопустима.

В конце тридцать пятой главы "Красного и черного" Жюльен Сорель отправляется в церковь и стреляет в мадам де Реналь. Стендаль замечает, что рука Жюльена дрожала, поэтому он

не попал в свою жертву с первого выстрела, затем герой стреляет снова, и женщина падает. Теперь представим, будто дрожащая рука и промах при первом выстреле доказывают: Жюльен отправился в церковь, не имея твердого намерения убить, он скорее поддался сиюминутному импульсу, порыву страсти. Этой интерпретации можно противопоставить другую: Жюльен с самого начала намеревался убить мадам де Реналь, но был трусом. Текст допускает оба прочтения.

Не исключено, что какой-нибудь дотошный читатель задается вопросом: куда попала первая пуля? Это было бы интересным исследованием для поклонников творчества Стендаля. Верные поклонники Джойса, например, приезжают в Дублин, чтобы отыскать аптеку, где Блум покупал лимонное мыло. Чтобы удовлетворить этих литературных паломников, та самая аптека (которая, кстати, существует на самом деле) возобновила производство того самого мыла. Следовательно, почему бы не представить себе верных поклонников Стендаля, пытающихся найти в реальном мире Верьер и церковь, в которой они будут разглядывать каждую колонну в поисках следа от пули? В данном случае речь идет о довольно любопытной игре, затеянной фанатами. Но представим литературоведа, желающего истолковать весь роман на основании эпизода о потерянной пуле. В наши времена это вовсе не абсурдно, хотя бы потому, что был один ученый, который выстроил интерпретацию “Похищенного письма” Эдгара По на основании положения письма по отношению к камину. Но если По четко указывает на значимость местонахождения письма, Стендаль говорит, что неизвестно, что сталось с той первой пулей, а следовательно, исключает ее даже из числа вымышленных единиц. Если оставаться верными тексту Стендаля, та пуля безвозвратно утрачена, и ее местоположение совершенно не важно для повествования. Напротив, недосказанное в другом романе Стендаля, “Арманс”, о возможной импотенции главного героя дает читателю повод к построению безумных гипотез, призванных реконструировать то, о чем текст умалчивает.

В романе Мандзони “Обрученные” фразочка вроде “и несчастная ответила” не говорит прямо, до какой степени Гертруда была вовлечена в греховную связь с Эджидио, но заставляет читателя строить догадки, что и составляет очарование этой страницы, столь целомудренно сдержанной.

В начале романа “Три мушкетера” сообщается о том, что Д’Артаньян въезжает в Мон на старой кляче четырнадцати лет от роду в первый понедельник апреля 1625 года. Любой приличный компьютер без труда сделает вычисление, согласно

которому это произошло в понедельник 7 апреля. Лакомый кусочек для фанатов Дюма. Но можно ли на этом построить дополнительную интерпретацию романа? Я бы сказал нет, потому что для сюжета эта информация не важна. Для романа не столь важен и тот факт, что Д'Артаньян приехал в понедельник, в то время как месяц апрель определенную роль играет (напомню: чтобы скрыть, что его великолепный пояс расшит только спереди, Портос носил длинный бархатный плащ не по сезону и поэтому вынужден был притворяться простуженным).

Многим все это покажется очевидным, но именно такие очевидные факты, о которых мы часто забываем, доказывают, что в мире литературы есть положения, никакому сомнению не подлежащие, и что мир этот предлагает нам модель, если угодно, правды. Из непреложной литературной правды и должно исходить любое толкование. Что ответить тем, кто утверждает, будто Д'Артаньян испытывал гомосексуальное влечение к Портосу, будто Безымянный погряз в пороке из-за неуемного эдипова комплекса, а монахиня из Монцы испорчена коммунистическими идеями (гипотеза нашла бы отклик у некоторых политиков нашего времени), будто Панург в своих поступках руководствуется ненавистью к зарождающемуся капитализму? В самих романах невозможно найти ни фраз, ни намеков, хоть как-то подтверждающих подобные навороченные интерпретации. Мир литературы – это своеобразный тест на адекватное восприятие реальности.

Литературные персонажи кочуют. Мы можем делать достоверные утверждения о литературных персонажах, потому вся их история записана в тексте, а текст подобен музыкальной партии. Факт, что Анна Каренина кончает жизнь самоубийством; факт, что Пятая симфония Бетховена написана в до миноре (а не в фа мажоре, как Шестая) и начинается с соль-соль-соль-ми-бемоля. Но случается так, что некоторые персонажи – не все – выходят за рамки текста, в котором они родились, и перебираются в мир, с трудом поддающийся определению. Отдельные счастливчики кочуют из текста в текст, а те, кто не кочует, не то чтобы существенно отличались от своих более удачливых собратьев: просто им не довелось привлечь больше внимания к своей персоне.

Из текста в текст бродили (используя разные пути: из книги в фильм или балет, из устной традиции – в книгу) как мифологические персонажи, так и герои профанной литературы: Улисс, Ясон, король Артур, Парцифаль, Алиса, Пиноккио, Д'Артаньян. Сейчас, говоря об этих персонажах,

обращаемся ли мы к точной “партитуре”? Возьмем, например, Красную Шапочку. Самые известные версии сказки, принадлежащие Шарлю Перро и братьям Гримм, существенно различаются. По первой версии, девочку пожирает волк, и сказка на этом заканчивается, побуждая читателя к серьезным размышлениям моралистического характера о последствиях неосмотрительного поведения. Во втором варианте приходит охотник, который убивает волка и спасает девочку и бабушку. Счастливый конец.

Теперь представим себе маму, которая рассказывает сказку своим детям и останавливается на том моменте, когда волк проглатывает Красную Шапочку. Дети стали бы протестовать и захотели бы “настоящую” историю, где Красной Шапочке удалось спастись, и, вздумай мама сослаться на строгие филологические принципы, ее бы вряд ли поняли. Дети знают “настоящую” сказку, которая ближе к “партитуре” братьев Гримм, а не Перро, но и с нею совпадает не полностью, поскольку пропускает ряд мелких деталей (в коих Гримм и Перро тоже расходятся – например, какие именно гостинцы Красная Шапочка несет бабушке). Но как раз в этом отношении дети охотно готовы идти на уступки, потому что речь идет о персонаже более чем условном, непостоянном в рамках традиции, зафиксированном во множестве партитур, прежде всего устных.

Так, Красная Шапочка, Д’Артаньян, Улисс или мадам Бовари живут за пределами своих текстов, и даже те, кто в глаза не видел первоначальных “партитур”, могут сказать об этих персонажах что-то более или менее конкретное. До того как я прочел “Царя Эдипа”, я уже знал, что Эдип женится на Иокасте. Несмотря на размытость, подобные тексты вполне верифицируемы: всякий, кто осмелился бы утверждать, что мадам Бовари помирилась с Шарлем и жила с ним долго и счастливо, столкнулся бы с неодобрением людей, обладающих здравым смыслом, как если бы существовал коллективный договор относительно судьбы этой героини.

Где живут кочующие персонажи? Все зависит от формата нашей реальности: допускает ли она существование квадратных корней, этрусского языка и двух догматов о Святой Троице – католического, согласно которому Святой Дух происходит и от Отца, и от Сына *(ex Patre Filioque procedit),* или византийского, согласно которому Святой Дух происходит только от Отца. Но это пространство обладает очень неопределенным статусом, и в нем допускаются единицы разного значения, потому как даже патриарх Константинопольский (готовый вступить в рукопашную с папой римским относительно догмата *Filioque*) согласился бы

с папой (по крайней мере, я на это надеюсь), что настоящий Шерлок Холмс жил на Бейкер-стрит и что Кларк Кент и Супермен – одно лицо.

Тем не менее, даже если бы в бессчетных романах или поэмах было написано – придумаю первые попавшиеся примеры, – что Газдрубал убивает Коринну или Феофраст безумно любит Теодолинду, никто бы не подумал, что о них можно делать бесспорно верные утверждения, потому что речь идет о персонажах, родившихся под несчастливой звездой. Они не кочевали из текста в текст и не остались в коллективной памяти. Почему в этом мире более верным остается утверждение, что Гамлет не женился на Офелии, чем факт, что Феофраст женился на Теодолинде? Какое место здесь занимают Гамлет и Офелия, а какое – несчастный Феофраст?

Некоторые персонажи стали для общества в своем роде настоящими, потому что общество в течение многих веков или лет вкладывалось в них эмоционально. Мы со страстью отдаемся личным фантазиям, как будучи в уме и памяти, так и грезя наяву. Мы можем на самом деле страдать, воображая смерть любимого человека, или физически реагировать, представляя эротическую связь с ним. Равным образом в силу идентификации или проецирования мы можем сопереживать судьбе Эммы Бовари либо, как случалось в некоторых поколениях, кончать жизнь самоубийством из-за несчастий Вертера или Якопо Ортиса. Но на вопрос, в самом ли деле умер близкий нам человек, смерть которого мы вообразили, мы бы ответили “нет”, так как речь идет о нашем личном воображении. А вот если нас спросить, в самом ли деле Вертер кончил самоубийством, мы отвечаем “да”, так как эта выдумка не является личной, это культурная реальность, общая для целого легиона читателей. Так же мы сочтем безумцем человека, который покончит с собой, только представив, что его возлюбленная умерла, но найдем оправдание для того, кто наложит на себя руки из-за самоубийства Вертера, даже зная, что он вымышленный персонаж.

Мы должны найти место в мире, где эти персонажи существуют и определяют наше поведение так, что мы выбираем их как модель жизни, нашей собственной или других людей. Мы прекрасно понимаем друг друга, когда говорим, что у кого-то эдипов комплекс, раблезианский аппетит, кто-то наивен, как Дон Кихот, ревнив, как Отелло, кто-то мучается гамлетовскими сомнениями или ведет себя как неисправимый донжуан. И не только персонажи приходят из литературы в реальный мир, но и ситуации и предметы. Почему *дамочки в гостиной, твердящие*

“Ах, что за художник Микеланджело!”, осколки бутылки, сверкающие на слепящем солнце, дорогие вещи дурного вкуса, страх в пригоршне пыли, изгородь, ясные, свежие и пресные воды, мерзостное брашно становятся навязчивыми метафорами, готовыми в любой момент повторить нам, кто мы есть и чего желаем, куда мы идем или даже чем мы не являемся и чего не хотим?

Эти литературные единицы среди нас. Они существовали не всегда, как (возможно) квадратные корни и теорема Пифагора, но, созданные литературой и вскормленные нашим воображением, они часть реальности, и мы должны принимать их в расчет. Во избежание онтологических и метафизических споров скажем так: они существуют как культурные привычки, как социальные установки. Но ведь и универсальное табу на инцест – всего лишь культурная привычка, идея, установка, однако установка достаточно мощная, чтобы повлиять на судьбу человеческого общества.

В наши дни бытует мнение, что и литературные персонажи рискуют превратиться в нечто ускользающее, подвижное, непостоянное, утратить свою неизменность, которая не позволяла нам свободно распоряжаться их судьбой. Мы вступили в эру гипертекста, и электронный гипертекст позволяет нам не только разматывать клубок текстов (будь то целая энциклопедия или полное собрание сочинений Шекспира) без необходимости изучать всю содержащуюся в нем информацию, проникая в него подобно спице в клубок шерсти.

Благодаря гипертексту возникла также практика свободного творческого письма. В интернете вы найдете программы, позволяющие коллективно писать истории, участвовать в создании повествований, сюжет которых можно менять до бесконечности. И если вы делаете это с текстом, созданным вами и группой ваших виртуальных друзей, почему бы не сделать нечто подобное и с уже существующими литературными текстами, подыскав программы, благодаря которым вы сможете менять великие истории, довлеющие над нами тысячелетиями?

Только представьте себе! Вы с увлечением читаете “Войну и мир” и спрашиваете себя: а что было бы, если бы Наташа уступила чарам Анатоля, если бы замечательный князь Андрей на самом деле не умер, если бы у Пьера хватило мужества выстрелить в Наполеона? И вот наконец вы можете переписать Толстого под себя, подарив Андрею долгую и счастливую жизнь, сделав Пьера освободителем Европы… И это еще не все! Вы вольны примирить Эмму Бовари с несчастным Шарлем, сделав

ее счастливой и умиротворенной матерью. Ваша Красная Шапочка войдет в лес и встретит там Пиноккио, или ее похитит мачеха и заставит работать под псевдонимом Золушка у Скарлетт О'Хары. Или, быть может, она столкнется в лесу со щедрым дарителем по имени Владимир Яковлевич Пропп, и он подарит ей волшебное кольцо, с помощью которого наша героиня откроет у корней священного баньяна точку Алеф и увидит всю Вселенную. Анна Каренина не погибнет под колесами поезда, потому что русские узкоколейки при правлении Путина работают хуже подводных лодок, а где-то далеко-далеко в Зазеркалье Алисы Хорхе Луис Борхес напоминает Фунесу памятливому не забыть вернуть "Войну и мир" в Вавилонскую библиотеку…

Разве плохо? Вовсе нет, потому что и сама литература делала это еще до существования гипертекстов: достаточно вспомнить неосуществленный замысел "Книги" Малларме, изысканные трупы сюрреалистов, миллиарды стихотворений Кено, подвижные книги второй волны авангардистов. Именно этим занимались во время джазовых импровизаций на джем-сейшенах. Но сам факт, что существуют джем-сейшены, где каждый вечер импровизируют с вариациями темы, не мешает нам идти в концертный зал и слушать Сонату си-бемоль минор 35, которая каждый вечер будет заканчиваться на одной и той же ноте.

Кто-то сказал, что игра с механизмами гипертекста позволяет избежать двух форм репрессии: подчинения чужим решениям и проклятого разделения общества на писателей и читателей. Это, по-моему, глупость, но изобретательная игра с гипертекстом, изменение историй и создание новых, конечно, может стать увлекательным занятием, прекрасным упражнением для школьников, новой формой письма, очень близкой к джазовым импровизациям. Думаю, было бы замечательно и даже поучительно попробовать переписать уже существующие истории, как переложить Шопена с фортепьяно на мандолину: это позволило бы отточить музыкальное мастерство и понять, почему тембр фортепьяно был более "единосущен" Сонате си-бемоль минор. Полезно для развития вкуса и понимания форм было бы создать коллаж из фрагментов "Обручения Девы Марии" с "Девушками из Авиньона" и последней серией "Покемонов". В сущности, многие великие художники так делали.

Но эти игры не замещают настоящей образовательной функции литературы – функции, которая не ограничивается передачей нравственных идей, дурных ли или благих, или развитием чувства прекрасного.

Юрий Лотман в "Культуре и взрыве" обращается к известному совету Чехова: если в начале рассказа или драмы

на стене висит ружье, в конце оно должно выстрелить. Лотман дает нам понять, что проблема совсем не в том, выстрелит это ружье или нет. Именно тот факт, что мы не знаем, случится это или нет, создает интригу. Читать рассказ означает находиться в напряжении, томиться. Узнать в конце, выстрелило ружье или нет, не равно простой новости. Это настоящее открытие, что состояние дел не всегда было таковым, каким желал бы его видеть читатель. Читатель должен смириться с разочарованием и через него ощутить неотвратимость судьбы. Если бы можно было решать судьбы персонажей, мы бы отправились в турагентство и услышали: "Итак, где вы хотите увидеть кита, на Самоа или на Алеутских островах? Когда именно? Вы хотите убить его сами или предоставите это Квикегу?" Настоящий урок "Моби Дика" заключается в том, что Белый кит плывет куда захочет.

Представьте описание битвы при Ватерлоо в романе Дюма "Отверженные". В отличие от Стендаля, который описывает битву глазами Фабрицио, находящегося внутри нее и не понимающего, что происходит, Гюго дает картину с точки зрения Бога, который видит ее сверху. Если бы Наполеон знал, что за гребнем возвышенности Мон-Сен-Жан начинается обрыв (но проводник не предупредил его об этом), кирасиры Мило не скатились бы под ноги английскому войску; если бы пастух, вызвавшийся быть проводником, посоветовал другой путь, прусская армия не подоспела бы вовремя, чтобы решить исход сражения.

Опираясь на гипертекст, мы можем переписать сражение под Ватерлоо, допустив, что приходит отряд во главе с Груши, а не немцы Блюхера, и на самом деле существуют компьютерные игры, которые позволяют так сделать, и это очень увлекательно. Но трагическое величие страниц Гюго заключается в том, что, несмотря на наши желания, все идет так, как оно идет.

Красота "Войны и мира" в том, что агония князя Андрея завершается смертью, как бы нам ни было жаль. Перечитывая великих трагиков, мы каждый раз горестно удивляемся, почему их герои, которые могли бы избежать ужасной судьбы, из-за слабости или слепоты не понимают, что их ждет, и низвергаются в пропасть, вырытую собственными руками. С другой стороны, Гюго говорит нам, показав какие иные возможности были у Наполеона при Ватерлоо: "Мог ли Наполеон выиграть это сражение? Мы отвечаем: нет. Почему? Был ли тому помехой Веллингтон? Блюхер? Нет. Помехой тому был Бог".

Именно об этом повествуют все великие истории, иногда заменяя Бога случаем или необратимыми законами жизни. Функция "неизменяемых" рассказов в том и состоит, что вопреки

нашему желанию изменить судьбу нас заставляют почти физически ощутить ее необратимость. И о чем бы ни были эти рассказы, они всегда говорят о нас – за это мы их и любим.

Мы нуждаемся в их суровом “репрессивном” уроке. Гипертекст может научить нас свободе творчества. Это хорошо, но это еще не все. “Неизменяемые” рассказы учат нас умирать.

Я считаю, что это приучение к мысли о неотвратимости судьбы и неизбежности смерти – одна из самых главных функций литературы. Возможно, есть и другие, но сейчас они не приходят мне на ум.

Чтение “Рая” [4]

“Почему “Рай” Данте читают столь мало и без особого энтузиазма? Прежде всего потому, что произведение кажется монотонным и утомительным диалогом между учителем и учеником”. Так пишет Франческо Де Санктис в своей “Истории итальянской литературы”, выражая тем самым сокровенные мысли каждого ученика классического лицея, которому не повезло с преподавателем. С другой стороны, достаточно пролистать любую из новейших “Историй литературы”, чтобы найти замечание, что критики романтизма низко оценили “Рай”, и это проклятие висело над произведением во все последующие века.

Я же утверждаю, что “Рай”, безусловно, одна из самых прекрасных частей “Комедии”. Вернемся к Де Санктису. Конечно, он был человеком своего времени, но также и весьма чутким читателем. Его прочтение “Рая” становится произведением искусства в результате внутренней мучительной борьбы между принятием и отрицанием, между увлеченностью и недоверием.

Де Санктис, будучи читателем необыкновенно чутким, прекрасно понимает, что в своем “Рае” Данте вынужден говорить о невыразимых вещах, о царстве духа, и задается вопросом, как можно “изобразить царство духа”. Поэтому, считает он, чтобы выразить свой “Рай” художественными средствами, Данте представляет рай людской, постижимый чувствами и воображением, а опору для наших возможностей восприятия ищет в свете. И здесь Де Санктис становится увлеченным читателем этой поэзии, в которой нет качественных определений, но только интенсивность освещения. Он приводит цитаты, наполненные облаками, “как адамант, что солнце поразило”[5], святыми ангелами, что появляются, “как войско пчел, которое слетает к цветам”, потоками живых искр, светящимися реками, блаженными, исчезающими, “как тонет груз”. Также Де Санктис отмечает, что, когда святой апостол Петр негодует, поминая папу Бонифация VIII (он представляет Рим в терминах, близких к описанию ада: “…возвел на кладбище моем сплошные горы кровавой грязи”), все небо выражает свое негодование, просто окрашиваясь в красный свет.

Но достаточно ли поменять цвет, чтобы выразить человеческие страсти? И здесь Де Санктис становится заложником собственной поэтики: “В этом водовороте исчезает личность, невозможно различить лица, но только одно-единственное лицо… Эта неопределенность форм и самой

личности ограничивает “Рай”… Песни душ бессодержательны, это голоса, а не слова, музыка, а не поэзия… И все это только одна волна света… индивидуальность исчезает в море бытия”. Неприемлемый недостаток, если исходить из идеи, что поэзия – это выражение человеческих страстей, а человеческая страсть может быть только плотской: тогда нужно вставить Паоло и Франческу, которые, дрожа всем телом, целуются в губы, или ужас “мерзостного брашна”, или проклятого грешника, который показывает кукиш Богу?

Противоречия, с которыми сталкивается Де Санктис, обусловлены двумя заблуждениями. Первое – будто Данте тщетно, хоть и оригинально, пытается представить божественное только через интенсивность света и цвета, чтобы очеловечить то, что человек не в состоянии воспринять; второе – будто поэзия есть только в изображении плотских и сердечных страстей, а поэзии чистого разума не существует, так как в этом случае она превращается в музыку. (Тогда было бы уместно посмеиваться не над добрым Де Санктисом, а над его наивными последователями, которые готовы утверждать, что в Бахе нет поэзии вообще, а в Шопене – чуть-чуть, что якобы “Хорошо темперированный клавир” и “Вариации” Гольдберга не говорят нам о земной любви, зато прелюдия “Капли дождя” наводит на мысль о Жорж Санд и о чахотке, и потому это настоящая поэзия, ибо заставляет нас плакать.)

Рассмотрим первый пункт. Кино и ролевые игры заставляют нас думать о Средневековье как о “темных” веках, не в идеологическом смысле (который не волнует кинематограф), а в смысле цвета ночи и мрачных теней. Нет более ошибочного предубеждения. Конечно, люди Средневековья жили в темных лачугах, лесах, под сводами замков, в тесных помещениях, едва освещенных камином. Но – не говоря уже о том, что средневековые люди ложились спать рано, а значит, большая часть их жизни проходила днем, а не ночью (которую так полюбят романтики) – само себя Средневековье представляет в ослепительно ярких красках.

Средневековая красота заключалась (кроме пропорций) в свете и цвете и достигалась именно сочетанием простых цветов: красного, голубого, золотого, серебристого, белого и зеленого – без оттенков и полутонов. Блеск рождался из согласованности целого, а не зависел от такого света, который объемлет предметы снаружи или заставляет цвет выходить за пределы фигуры. При взгляде на средневековые миниатюры кажется, что они излучают свет.

По Исидору Севильскому, мрамор красив из-за белого цвета,

металлы – из-за способности излучать свет, и сам воздух прекрасен и так называется потому, что слово *aes – aeris* восходит к блеску *aurum,* золота (ибо блестит подобно золоту, едва его коснется свет). Драгоценные камни красивы из-за их цвета, учитывая, что цвет есть не что иное, как плененный свет солнца в очищенной материи. Глаза прекрасны, если они лучезарны, и особенно хороши зеленовато-синие глаза. Один из основных признаков красивого тела – розоватая кожа. У поэтов яркий цвет присутствует везде: трава зеленая, кровь красная, молоко белое, прекрасная женщина у Гвиницелли лицом "бела, как снег" (не говоря уже о более поздних *ясных, свежих и сладчайших водах*). В мистических видениях Хильдегарды Бингенской мы встречаемся со сверкающим пламенем, а красота падшего ангела уподоблена камням, сверкающим словно звездное небо, так что сноп искр озаряет своим светом мир. Готическая церковь, дабы пропустить божественное в темные нефы, пронизана светом, проникающим через витражи. Чтобы дать место этим световым коридорам, расширяются резные круглые окна, стены почти исчезают благодаря пересечениям контрфорсов и стрельчатых арок, а все здание построено так, чтобы его структура преломляла свет.

Хёйзинга напоминает нам про средневекового хрониста Жана Фруассара, который с восторгом описывает корабли с развевающимися флагами, сверкающие на солнце разноцветные гербы, игру солнечных лучей на шлемах, доспехах, наконечниках копий, флажки и стяги рыцарей. Гербы опять же восхищают сочетаниями бледно-желтого и голубого, оранжевого и белого, оранжевого и розового, розового и белого, белого и черного цветов; там же упомянута девушка в одеянии из фиолетового шелка на белой лошади, покрытой попоной из голубого шелка, лошадь ведут трое юношей в ярко-красном шелку и в зеленых шелковых шапочках.

Истоки этой страсти к свету – в теологии, восходящей, в свою очередь, к древней платонической и неоплатонической традиции (концепция добра как солнца, простая красота цвета, преодолевающая темную материю, видение Бога как Светильника, Огня, Светоносного Источника). Теологи превращают свет в метафизический принцип, и так как в эти века – не без арабского влияния – развивается оптика, она порождает размышления о чудесной радуге и отражениях (*смутно таинственные зеркала* там и тут появляются в третьей песни).

Итак, Данте не изобрел, играя с переменчивой материей поэзии, свою собственную поэтику света. Он взял ее из окружающего мира и интерпретировал для читателей, которые

обожали цвет и свет. Если прочесть одно из самых замечательных исследований дантовского “Рая” (“Аспекты поэзии Данте” Джованни Джетто, 1947), становится ясно, что в рае Данте нет ни одного образа, который бы не восходил к традиции, знакомой средневековому читателю, и я имею в виду не отвлеченные идеи, а повседневные фантазии и чувства. Именно к библейской традиции и Отцам Церкви отсылают все эти сияния, огневые вихри, лампады, солнца, вся эта ясность и блеск, “подобный горизонту пред рассветом”, все эти белоснежные розы и багряные цветы. Как говорил Джетто: “У Данте в распоряжении была лексика, точнее, уже сложившийся язык для выражения реальности духовной жизни, мистического опыта души, переживающей катарсис, удивительную радость благодати, прелюдию радостного и священного периода”. Средневековый человек читал про этот свет примерно так же, как мы мечтаем о мимолетной благосклонности какой-нибудь кинодивы или представляем изящный корпус дорогого автомобиля, грезим об утраченной любви или возлюбленных, кратких встречах, увядших листьях, склянках, безделушках и духах, только со страстностью и душевным содроганием, нам неведомыми. И это ученая поэзия и диалог между учеником и учителем?!

Рассмотрим второе ложное предубеждение, будто не существует истинной поэзии в ученых стихах, будто можно трепетать, только читая о поцелуе Паоло и Франчески, а не об архитектуре небес, природе Троицы, о вере как основе надежды и аргументах в пользу существования незримого. Именно призыв читать поэзию ума может сделать “Рай” привлекательным и для современного читателя, который с трудом поймет отсылки, ясные для его средневекового собрата. Зато у современного читателя было время, чтобы познакомиться с поэзией Джона Донна, Элиота, Валери или Борхеса, и он знает, что поэзия бывает метафизической.

Что касается Борхеса, у кого он позаимствовал идею Алеф, той роковой точки, от которой он видел “густо населенное море, рассвет и закат, толпы жителей Америки, серебристую паутину внутри черной пирамиды, разрушенный лабиринт (это был Лондон)… в заднем дворе на улице Солера те же каменные плиты, что и тридцать лет назад в прихожей одного дома на улице Фрая Бентона, лозы, снег, табак, рудные жилы, испарения воды, выпуклые экваториальные пустыни и каждую их песчинку, в Инвернессе женщину, которую он никогда не забудет, загородный дом в Адроге, экземпляр первого перевода Плиния, одновременно каждую букву на каждой странице, закат в Керегаро, в котором словно бы отражался цвет одной

бенгальской розы, в одном научном кабинете в Алкмаре глобус между двумя зеркалами, бесконечно его отражавшими, берег Каспийского моря на заре, в витрине Мирсапура испанскую колоду карт, тромбы, бизонов, морские бури и армии, всех муравьев, сколько их есть на Земле, персидскую астролябию и жуткие останки того, что было упоительной Беатрис Витербо"? [6] Первый Алеф – это последняя песнь "Рая", когда Данте видит (и поэтому позволяет и нам увидеть), что "любовь как в книгу некую сплела то, что разлистано по всей вселенной: суть и случайность, связь их и дела, все слитое столь дивно для сознанья". При описании "универсальной формы этого узла", с отстраненным умом и скупой речью, Данте видит три равноемких круга разных цветов, а не жуткие останки Беатрис Витербо, потому что его Беатриче уже давно истлела и сейчас превратилась в свет. Следовательно, Алеф Данте увлекательнее, так как несет в себе надежду, в отличие от порожденного галлюцинацией Алефа Борхеса, который прекрасно знал, что вход в эмпиреи ему заказан и остается только Буэнос-Айрес.

А стало быть, в свете вековой истории ученой поэзии "Рай" Данте может быть сегодня прочитан и распробован лучше. Чтобы поразить воображение молодых читателей или тех, кого не интересует ни Бог, ни разум, добавлю, что "Рай" Данте – это апофеоз виртуальной реальности, в чистом виде нематериальный *software,* не отягощенный земным и адовым "жестким диском", от которого остаются только обрезки "Чистилища". "Рай" – это даже не современность: для читателя, не очень хорошо разбирающегося в истории, он может стать пугающе прекрасной моделью будущего. Это торжество чистой энергии, какое обещает нам веб-паутина, неспособная, однако, его дать. Это воспевание световых потоков, бесплотных тел, поэма, созданная из карликовых звезд и непрерывного Большого взрыва. Это история, события которой тянутся световыми годами; это, если хотите более близкий пример, славная "Космическая одиссея" со счастливым концом. При желании вы можете прочесть "Рай" именно так. Ничего дурного в этом не будет, и он покажется вам увлекательнее стробоскопической дискотеки или экстази. Потому что, в отличие от экстази, третья часть "Божественной комедии" сдерживает свои обещания.

О стиле “Манифеста” [7]

Было бы самонадеянно утверждать, что красивые тексты способны изменить мир. Целое творение Данте не смогло заменить Священную Римскую империю итальянскими коммунами. Тем не менее стоит вспомнить такой текст, как “Манифест коммунистической партии” 1848 года, который сильно повлиял на события двух веков. Я думаю, что стоит даже его перечитать из-за его художественных достоинств или, по крайней мере, – пусть даже не по-немецки – как совершенный по структуре образчик ораторского искусства.

В 1971 году появилась брошюра венесуэльского автора Людовика Сильвы “Художественный стиль Маркса”, переведенная Бомпьяни в 1973 году. Я думаю, что сейчас трудно найти это редкое издание, хотя следовало бы. Исследуя формирование Маркса как писателя (мало кто знает, что он писал стихи, пусть даже плохонькие с точки зрения тех, кому довелось их прочесть), Сильва подробно изучил все марксистские труды. Интересно отметить, что о “Манифесте” исследователь написал всего несколько строк, считая его, по всей видимости, недостаточно авторским произведением Маркса. Жаль, так как речь идет о поистине выдающемся труде, сочетающем апокалиптические нотки с иронией, действенные лозунги с четкими разъяснениями. Если капиталистическое общество желает отомстить за беспокойство, причиненное ему этими несколькими страницами, “Манифест” должен внимательно изучаться как священный текст в школах копирайтеров.

“Манифест”, как Пятая симфония Бетховена, начинается с потрясающего удара тимпана: “Призрак бродит по Европе” (не стоит забывать, что эпоха Маркса еще близка к преромантизму или расцвету готического романа и призраки воспринимаются всерьез). Затем следует обзор с высоты птичьего полета классовой борьбы от Древнего Рима до зарождения и развития буржуазии. Страницы, посвященные завоеваниям этого нового “революционного” класса, становятся его эпической поэмой, годной и в наше время для последователей либеризма (сторонников свободной торговли). Буржуазия почти в буквальном смысле “показана”, как на киноэкране. Это новая неудержимая сила, движимая потребностью в новых рынках сбыта. Она шествует по всему земному шару (и, по моему мнению, именно здесь Маркс, будучи евреем, вспоминает начало книги Бытия), переворачивает и изменяет даже самые отсталые страны, потому что “дешевые цены ее товаров – вот та тяжелая

артиллерия, с помощью которой она разрушает все китайские стены и принуждает к капитуляции самую упорную ненависть варваров к иностранцам", восстанавливает и развивает города как знак и фундамент собственной власти. Буржуазия становится космополитской, глобалистской, она изобретает даже собственную литературу – не национальную, а мировую[8].

В завершение этого панегирика (который убеждает, так как создан с искренним восхищением) следует драматический поворот: *волшебник не в состоянии более справиться с подземными силами, вызванными его заклинаниями*, победитель задыхается от перепроизводства, он вынужден вскормить своей грудью, вытолкнуть из своего нутра собственных могильщиков – пролетариат.

На сцену выходит новая сила. Изначально разделенная и рассеянная, она успокаивается, только разрушая машины, она используется буржуазией как пушечное мясо, годное только для того, чтобы бороться с врагами своего врага (абсолютные монархии, крупные землевладельцы, мелкая буржуазия). Потихоньку она поглощает собственных противников, таких как ремесленники, мелкие торговцы и землевладельцы, которых крупная буржуазия тоже превращает в пролетариат. Мятеж становится организованным, рабочие используют для связи средства, изобретенные буржуазией ради собственной выгоды, а также ее средства коммуникации. "Манифест" имеет в виду железные дороги, но предсказывает также иные средства массовой коммуникации (не стоит забывать, что Маркс и Энгельс в "Святом семействе" умело использовали "телевидение" своего времени, то есть бульварный роман, как модель коллективного сознания и критиковали его идеологию, оперируя языком и ситуациями, которые стали популярны как раз благодаря этому жанру).

В этот момент на сцене появляются коммунисты. Сначала для того, чтобы заявить, кто они такие и чего хотят. "Манифест" (какой великолепный риторический прием!) становится на позицию буржуазии, которая их боится, и задает страшные вопросы: вы хотите аннулировать собственность? Хотите общность жен? Хотите разрушить религию, родину, семью?

Здесь идет очень хитрая игра, потому что на все эти вопросы "Манифест" дает обнадеживающие ответы, как бы потакая противнику, а затем следует неожиданный удар в солнечное сплетение, который срывает аплодисменты пролетарской публики… Хотим ли мы аннулировать собственность? Конечно нет, ведь отношение к собственности всегда лежало в основе изменений. Разве Французская революция не отменила

феодальную собственность, чтобы заменить ее на буржуазную? Хотим ли мы уничтожить частную собственность? Какая глупость, ее попросту не существует, ведь это собственность одной десятой населения в ущерб остальным девяти десятым. Итак, вы обвиняете нас в том, что мы хотим отнять “вашу” собственность? Ну что же, да, именно это мы и собираемся сделать.

Общность жен? Бросьте, мы просто хотим, чтобы женщина перестала быть инструментом воспроизводства. Вы утверждаете, будто мы намерены сделать жен общими? Общность жен изобрели вы сами, кроме собственных жен, вы используете жен рабочих, а также находите особое удовольствие в том, чтобы соблазнять жен друг друга. Лишение отечества? Но как можно лишить рабочих того, чего они и так не имеют? Напротив, для политического торжества мы хотим конституироваться как нация…

И так далее вплоть до шедевральной фигуры умолчания в ответе на вопрос о религии. Угадывается ответ “мы хотим отменить эту религию”, но текст не говорит об этом прямо: коснувшись такого деликатного момента, он не останавливается на нем, давая понять, что все изменения имеют свою цену, но лучше пока не наступать на больную мозоль.

Затем следует основная часть учения, программа движения, критика разных видов социализма, но читатель уже очарован предыдущими страницами. И если программная часть покажется затем слишком сложной, вот вам неожиданный поворот в конце, два лозунга, захватывающих дух, простых, запоминающихся и, как мне кажется, просто обреченных на невероятный успех: “Пролетариям нечего терять, кроме своих цепей” и “Пролетарии всех стран, соединяйтесь”.

Помимо того что “Манифест” отличается поэтической выразительностью и запоминающимися метафорами, он остается шедевром политической риторики и риторики вообще. Его следовало бы изучать в школе наряду с речами против Катилины или шекспировским монологом Марка Антония над телом Цезаря. Хотя бы потому, что, учитывая глубокие познания Маркса в области классической культуры, именно эти тексты и повлияли на его манифест.

Дымка Валуа [9]

Яоткрыл “Сильвию” почти случайно, когда мне было лет двадцать, и прочел ее, имея смутные представления о Жераре де Нервале. Эта повесть потрясла меня, тогда еще совершенно невинного юношу. Позднее я узнал, что на Пруста “Сильвия” произвела то же впечатление, что и на меня. Однако ни тогда я не мог, ни сейчас не могу выразить его лучше, чем это сделал Пруст в своей книге “Против Сент-Бёва”.

“Сильвия” – это не типично французская неоклассическая идиллия, как считал Барре, немного “реакционный” литературовед, и вовсе она не об укорененности в родной почве (не случайно же главный герой в конце рассказа теряет всякие корни). В “Сильвии” говорится о грани сна и яви, о чем-то вроде картины нереального цвета, которую мы видели за несколько минут до пробуждения и содержание которой тщетно пытаемся восстановить, проснувшись. “Сильвия” – “это сон о сне”, и, пытаясь вспомнить его, читатель “вынужден возвращаться к прочитанному, чтобы понять, где он…”. “Цвет “Сильвии” – пурпурный, цвет розы из пунцового или фиолетового бархата, а не акварельных тонов их умеренной Франции”. Это не образец “сдержанного изящества”, это “болезненная страсть”. Атмосфера “Сильвии” – “голубовато-пурпурная”. “Только дело тут не в словах, это невыразимо, это витает между строк, как утренняя дымка в Шантильи”[10].

В свои двадцать лет я не мог подобрать подходящих слов, однако всякий раз после прочтения новеллы чувствовал, будто мои глаза затуманены, но не так, как бывает во сне, а скорее, как бывает утром, перед самым пробуждением, когда первые осознанные мысли смешиваются с последними отблесками грез и теряется (или еще четко не определена) граница между сном и явью. Тогда я еще не успел прочесть Пруста, но уже испытал на себе *эффект дымки*.

За последние сорок пять лет я не уставал перечитывать новеллу и тщетно пытался объяснить себе и остальным, почему возникает это ощущение. Каждый раз мне казалось, что разгадка близка, но, вновь открыв книгу, я, пленник дымки, снова оказывался в начале пути.

Все же я постараюсь объяснить, почему и каким образом при прочтении текста создается это ощущение дымки. Но не бойтесь, следуя разъяснениям, обрести иммунитет к чарам “Сильвии”, узнав ее секрет. Более того, чем больше вы узнаете о ней, тем с большим изумлением перечитаете текст[11].

Лабрюни и Нерваль

Начну с очень важного замечания. Удалю-ка я сразу неудобного персонажа, а именно так называемого эмпирического автора. Эмпирический автор этого произведения – Жерар Лабрюни, который пишет под псевдонимом Жерар де Нерваль.

Если мы попытаемся прочесть “Сильвию”, думая о Лабрюни, то собьемся с верного пути. Например, поддадимся искушению, как некоторые литературоведы, и начнем выискивать в жизни автора факты, описанные в “Сильвии”. Многие издания и переводы новеллы снабжены комментариями биографического характера и размышлениями на тему, не является ли актриса Женни Колон прототипом Аврелии. (Когда я вижу ее портрет на обложках некоторых изданий, у меня просто опускаются руки.) Литературоведы также интересуются вопросами вроде: существует ли на самом деле общество лучников в Луази или все-таки стоит поискать его в Крейе? Получил ли Лабрюни наследство от дяди? Не является ли прототипом Адриенны Софи Доуз, баронесса Фешер? Карьера многих академиков была построена на дотошных исследованиях подобного рода, полезных для написания биографии Жерара де Нерваля, но совершенно непригодных для понимания “Сильвии”.

Жерар Лабрюни покончил жизнь самоубийством, после того как несколько раз безуспешно лечился в психиатрической клинике. Из одного его письма нам известно, что он написал “Сильвию” карандашом на разрозненных листках бумаги, пребывая в сильном возбуждении. Но если Лабрюни был сумасшедшим, то Нерваль, образцовый автор, которого мы постараемся выявить во время чтения, явно таковым не был. В тексте говорится о персонаже, находящемся на грани безумия, но сам текст явно написан человеком в здравом уме и памяти. Кто бы ни создал это произведение (будем называть его Нервалем), оно написано очень осознанно, его структура отличается внутренней симметрией глав, построенной на игре перекликающихся сцен и аллюзий.

Если Нерваль не является лишним персонажем этого произведения, кто же он такой? В первую очередь он – повествовательный прием.

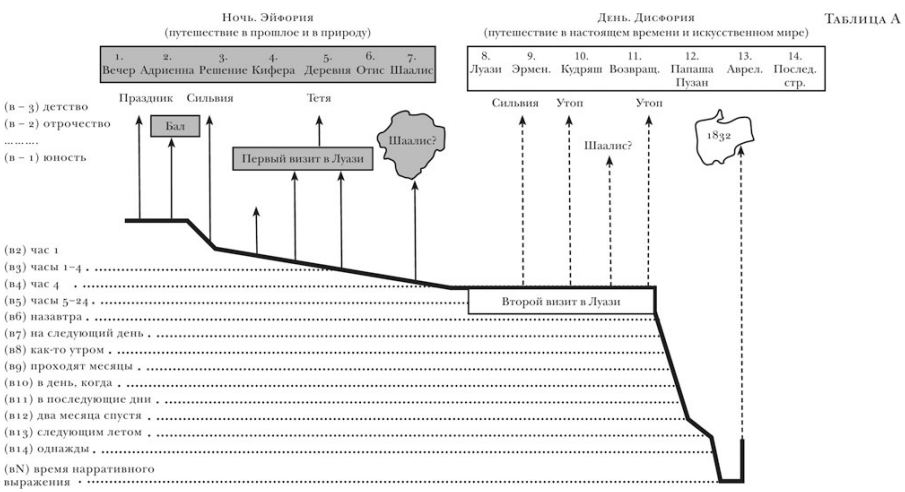
Фабула и сюжет

Чтобы разобраться в повествовательных приемах Нерваля и понять, как ему удается добиться эффекта дымки, о котором я говорил, обратимся к таблице А[12]. По горизонтали расположены номера глав, слева по вертикали я восстанавливаю временную последовательность событий новеллы. То есть по вертикали я воспроизвожу фабулу, или историю, по горизонтали – сюжетную схему.

Сюжет – это то, что мы видим на поверхности повести. Он развивается постепенно: молодой человек выходит из театра, собирается поехать на праздник в Луази, во время своего путешествия вспоминает другое, давнее путешествие, приезжает на праздник, встречает там подругу своего детства Сильвию, проводит с ней день, возвращается в Париж, завязывает романчик с актрисой и, наконец (Сильвия уже замужем в Даммартене), начинает рассказывать свою историю. Учитывая, что сюжет начинается с того момента, как главный герой выходит из театра (условно: нарративное время 1), его развитие выделено черной жирной линией, охватывающей события того вечера и события следующих четырнадцати глав в сюжетной, а не “исторической” последовательности.

Но в основной сюжет вклиниваются воспоминания о прошедших временах, которые обозначены стрелочками, ведущими к пунктам, предшествующим времени 1. Сплошные вертикальные линии обозначают воспоминания главного героя, пунктирные линии – реальные события прошлого, восстанавливаемые по диалогам героев.

Например, между часом и четырьмя ночи герой вспоминает свое путешествие в Луази (время 1), которое на уровне сюжета занимает три главы, тогда как в главах 9 и 10 несколько эпизодов посвящено детству Сильвии и рассказчика (время 3). Благодаря этим обрывочным воспоминаниям восстанавливается фабула, иначе говоря, “историческая” последовательность событий новеллы: сначала главный герой был маленьким и любил Сильвию, подростком он встретил на празднике Адриенну, затем вернулся как-то вечером в Луази, наконец, будучи уже взрослым, решил опять навестить места своих детских и юношеских воспоминаний и так далее.



Сюжет – это то, что предстает перед нашими глазами, когда мы читаем книгу. Фабула не столь очевидна. Но как только мы стараемся восстановить ее, тогда-то и возникает эффект дымки, потому что не всегда ясно, о каком времени рассказывает лирический герой. Фабула воссоздается гипотетически, то есть события, описанные рассказчиком, *возможно,* происходили, когда ему было от десяти до двенадцати, затем от четырнадцати до шестнадцати и, наконец, от шестнадцати до восемнадцати лет. Но можно сделать и иной расчет времени, предположив, что наш герой был не по годам развитым или, наоборот, отставал в развитии.

А вообще любая реконструкция должна производиться на основе текста, а не биографии Лабрюни, как это делали некоторые исследователи, пытаясь датировать вечер в театре 1836 годом. Они заявляли, будто нравы и историческая ситуация, описанные в новелле, похожи на нравы и обстоятельства тех лет, а упомянутый в рассказе героя клуб должен был находиться в кафе “Валуа”, которое закрыли в конце 1836 года вместе с прочими игровыми домами. Если смешивать рассказчика с Лабрюни, возникнет слишком много проблем. Сколько же лет было молодому человеку в 1836 году? Когда он познакомился во время хоровода с Адриенной? Если Лабрюни (родившийся в 1808 году) оставил дом дядюшки в Мортфонтене в 1814-м (в возрасте 6 лет), то когда состоялся праздник с хороводом? А если он поступил в колледж Карла Великого в 1820 году в двенадцать лет, кто тогда возвращается летом в Луази и видит Адриенну? А в тот вечер, когда он выходил из театра, ему, значит, было 28? И если, как полагают многие исследователи, визит к тетушке в Отис состоялся тремя годами ранее, он, двадцатипятилетний парень, поддерживая игру Сильвии,

переодевается егерем, а тетушка воспринимает его как миленького блондинчика? Паренек, который между делом (в 1834 году) получил наследство в три тысячи франков и уже совершил путешествие по Италии – настоящий ритуал инициации, – а также перевел в 1827 году “Фауста” Гете? Как видите, расчеты на основе биографических данных выходят не очень убедительными.

Жерар и Нерваль

Повесть начинается со слов *Je sortais d'un theatre*. Перед нами две единицы (Я и Театр) и глагол в несовершенном прошедшем времени.

Учитывая, что рассказчик – это не Лабрюни, которого мы предоставим его печальной судьбе, кто тогда этот *Je* (Я), от лица которого ведется повествование? В рассказе от первого лица Я – это главный герой, но не обязательно автор. Следовательно (оставим в покое Лабрюни), "Сильвия" написана Нервалем, который выводит на сцену некоего персонажа-рассказчика. Итак, у нас есть рассказ о рассказе. Во избежание недоразумений условимся, что *Je* (Я), выходящий в начале рассказа из театра, – это литературный персонаж по имени Жерар.

Но *когда* говорит Жерар? Он говорит в тот момент, который мы назовем нарративным временем (время N), то есть в тот момент, когда он начинает описывать и вспоминать свое прошлое, сообщая нам, как однажды выходил из театра (время 1 – время начала сюжета). Учитывая, что повесть была опубликована в 1853 году, мы могли бы предположить, что время N совпадает именно с тем годом, но мы должны отдавать себе отчет в том, что эта дата выбрана условно, как точка отсчета. К тому же мы не знаем, сколько лет проходит между временем 14 и временем N (скорее всего, немало, так как Сильвия к моменту N имеет уже двоих детей, которые в состоянии натянуть лук). Следовательно, вечер в театре мог произойти пятью или десятью годами ранее, если предположить, что во времени 3 Сильвия и Жерар сами еще были детьми.

Когда Жерар из времени N рассказывает о себе – юноше, который, в свою очередь, вспоминал о Жераре – подростке и ребенке, в этом нет ничего удивительного. Нам тоже случается рассказывать о себе следующим образом: "Я № 1, который говорит в данный конкретный момент, в восемнадцать лет (Я № 2) никак не мог забыть, как в шестнадцать лет (Я № 3) страдал от несчастной любви". Но это вовсе не значит, что нынешний Я еще испытывает чувства Я-подростка и понимает грусть Я-восемнадцатилетнего. В крайнем случае этот Я-нынешний может вспомнить со снисходительной доброй улыбкой, каким он был и как изменился с тех пор. В каком-то смысле это именно то, что делает Жерар. Только вот, меняясь со временем, он уже не в состоянии сказать нам, с каким из своих прошлых Я он себя соотносит сейчас. Он настолько запутался в своей идентичности, что на протяжении всей истории ни разу не называет себя,

за исключением тринадцатой главы, в которой представляется как Неизвестный. Но даже и столь бесспорное, на первый взгляд, прилагательное определяет кого-то другого.

Однако дело не только в том, что существует много Жераров. Персонаж, от имени которого ведется повествование, – это не всегда Жерар, а порой скорее Нерваль, который исподтишка вклинивается в рассказ. Заметьте, я сказал “рассказ”, а не “фабула” или “сюжет”. Фабула и сюжет распознаются только благодаря *речи.* Для ясности: при переводе “Сильвии” я изменил французскую речь оригинала на итальянскую, стараясь особо не менять фабулу и сюжет. Режиссер мог бы “перевести” сюжет “Сильвии” в фильм, позволив зрителю при помощи эффекта размытости кадра и флешбэков восстановить фабулу (не буду делать ставки на успех предприятия). Но он не сумел бы перевести речь так, как это сделал я, потому что ему пришлось бы претворять слова в образы, а ведь есть разница – написать “бледна, как ночь”[13] или показать бледную женщину.

Нерваль никогда не появляется в сюжете или фабуле, но в речи – да, и не только (как любой автор) для того, чтобы выбрать подходящие слова и составить фразы и периоды. Он незаметно перехватывает голос, говорящий с нами, образцовыми читателями.

Кто говорит (во втором абзаце третьей главы)“Вернемся на землю!”?[14] Жерар, обращаясь к самому себе в сомнениях по поводу личности Адриенны и Аврелии? Нерваль, обращаясь к своему герою или к нам, своим зачарованным читателям?

Когда Жерар едет в Луази, спеша попасть туда до рассвета, в тексте говорится: “Пока фиакр взбирается на склоны холмов, воскресим в памяти время, когда я так часто наезжал в эти места”.

Это Жерар из времени 3, который произносит внутренний монолог, используя форму настоящего времени? Или это Жерар из времени N, который говорит “пока фиакр поднимается, оставим его на некоторое время и попытаемся вернуться в прошлое”? И “воскресим в памяти” – это призыв, с которым Жерар обращается к себе, или это слова Нерваля, как бы вовлекающего нас, читателей, в процесс создания текста?

Кто говорит в начале четырнадцатой главы: “Такие вот химеры чаруют и сбивают нас с пути на утре жизни”? Это может быть и Жерар из времени N, соучастник и жертва своих прошлых иллюзий, но обратите внимание: приведенная фраза оправдывает *порядок, в котором изложены события,* а следующая непосредственно соотносится с читателями (“найдет отклик во многих сердцах”). Значит, здесь говорит скорее все-таки

не Жерар, а автор “Сильвии”.

Об этой “игре голосов” написано много, но загадка так и остается неразрешенной. Потому что Нерваль нарочно ее нам оставил. Иначе зачем бы ему не только сочувствовать нашей растерянности (и разделять ее), но еще и прицельно усугублять путаницу? В течение четырнадцати глав мы не знаем, повествует ли рассказчик о собственном опыте или *представляет* кого-то, кто пережил описываемые события и эмоции. И с самого начала непонятно, действительно ли рассказчик переживает все это или только вспоминает.

Когда я выходил из театра?

С самой первой фразы на сцену выходит, если так можно сказать, тема театра, которая не покинет ее до самого финала. Нерваль был человеком театра, Лабрюни был действительно влюблен в актрису, Жерар любит женщину, которую лишь единожды увидел на сцене, и он вращается в театральном мире почти до конца повествования. Театр упоминается в “Сильвии” почти в каждом эпизоде: хоровод с Адриенной на лугу носит постановочный характер, как и праздник цветов в Луази (корзинка, в которой поднимают лебедя, – типичный театральный спецэффект), Жерар и Сильвия разыгрывают настоящую сценку в доме у тетушки, религиозный праздник в Шаалисе тоже в своем роде постановка.

Все читатели замечают, что для самых значимых сцен Нерваль использует театральное освещение. Сначала актриса появляется в свете рампы, затем в свете фонаря, но театральное освещение присутствует в произведении уже в первой сцене танцев на лугу, пронизанной лучами закатного солнца, проникающих сквозь листву. Адриенна поет, как бы отделенная от всех лунным светом (это именно тот тип подсветки, который используется в финальных сценах, когда актриса прощается со зрителями). В начале четвертой главы в “путешествии на Киферу” (которое, кроме прочего, представляет собой словесное описание картины в духе Ватто) сцена снова подсвечена сверху багровыми лучами вечернего солнца. Наконец, когда в восьмой главе Жерар является на бал в Луази, мы наблюдаем шедевр режиссерской работы. На стволы лип медленно надвигается тень, верхушки – в синеватой дымке, но постепенно бледный свет утра приходит на смену искусственному освещению, наступает день.

Не стоит обманываться простым прочтением “Сильвии” и говорить, что Жерар, находясь между сном и явью, пытается вернуться в реальность или что новелла построена на четком противопоставлении театра и реальности. Выходя из одного театра, Жерар сразу же оказывается в другом. Правда в том, что с самого начала новеллы герой упивается иллюзиями. Может показаться, что в третьей главе наконец-то начинается некоторое движение к реальности, потому что Сильвия, которую Жерар собирается навестить, “существует”. Он встречает ее и понимает, что это больше не дитя природы. Теперь девушка стала более утонченной, научилась петь как в опере. Нарядившись в тетушкин свадебный наряд, Сильвия собирается на бал-маскарад, более

того, как заправская актриса она готова исполнить роль Адриенны и спеть ту самую песню, которую пела последняя в сцене, “поставленной” Жераром. Классическую театральную сценку разыгрывает и сам Жерар (в одиннадцатой главе), в последний раз пытаясь заинтересовать Сильвию.

Так театр иногда становится местом торжества утешительных иллюзий, а иногда местом разочарования. Основная проблема новеллы (и именно это создает дополнительный эффект дымки) не противопоставление реальности и иллюзии, но разлом, который проходит между этими двумя мирами и смешивает их.

Симметричность сюжета

Если мы вернемся к таблице А, то увидим, что четырнадцать глав, образующих сюжет, могут быть поделены на две части: действия одной части разворачиваются преимущественно ночью, действия другой – днем. Ночные эпизоды связаны с зыбким миром воспоминаний и сновидений: все переживается в состоянии эйфории, очарованности природой. Все идет неторопливо, описания полны праздничного ощущения и мелких подробностей. В дневной части Жерар описывает Валуа как декорацию, состоящую из искусственных руин, где те же самые места, которые он посетил раньше, воспринимаются трезвым взглядом и даже с некоторой досадой, количество пейзажных подробностей в их описании минимально.

Главы с четвертой по шестую, повествующие о том, что произошло после праздника, наполнены сказочными совпадениями, такими как появление лебедя и встреча с Сильвией, которая уже воплощает в себе прелести двух отвергнутых призраков. Жерар вступает в ночной лес (сообщница-луна, подобно свету рампы, озаряет скалы): вдалеке на темном фоне поблескивают пруды, воздух благоухает, на горизонте виднеются изящные средневековые развалины. В деревушке царит оживление, каморка, где Сильвия плетет кружево, дышит целомудрием, прогулка до дома тетушки – словно праздник цветов среди лютиков и колокольчиков, барвинков и наперстянок, оград и ручейков, которые молодые люди весело перепрыгивают. Ближе к истоку река Тева постепенно сужается, а потом превращается в озерцо на лугу с ирисами и гладиолусами. Что тут еще скажешь, Отис – воплощенная идиллия в духе семнадцатого века, воспевающая старые добрые времена.

Во втором путешествии (8–11 главы) Жерар приезжает, когда праздник уже закончился, цветы в волосах и на корсете Сильвии увядают, Тева начинает зацветать, на полях лежат стога сена, но они утратили былой пьянящий аромат. Если во время прошлого путешествия молодые люди весело перепрыгивали через ограды и ручьи, теперь им даже в голову не приходит пойти полями.

Жерар отправляется в дом дяди, не описывая подробно свой путь. Дом заброшен, собака умерла, сад одичал. Герой идет в Эрменонвиль, но птички почему-то не поют, дорожные указатели читаются с трудом. Перед ним показываются развалины храма Философии, лавры исчезли, а на искусственном пруду у башни Габриели “вскипает пена, жужжат насекомые”.

Воздух пропитан “предательскими испарениями”, впереди – Пустыня с “ее пыльным песчаником”, все грустно и одиноко. Когда Жерар оказывается в комнате Сильвии, он замечает, что канарейки заменили славок, новая и изысканная мебель – старую. Сама Сильвия больше не стучит весело своими коклюшками, а ловко управляется с “инструментом”; тетушка умерла. Прогулка до Шаалиса – теперь не самозабвенная беготня по лугам, а степенное шествие на ослике, во время которого герои не цветочки собирают, а с негласной опаской соревнуются в образованности. Ближе к монастырю Сен-С. приходится смотреть под ноги, потому что в траве вьются коварные ручейки.

Когда наконец в четырнадцатой главе Жерар возвращается в те же самые места, он не видит там даже лесов, Шаалис в процессе реставрации, “пруды, устроенные ценою огромных затрат, тщетно расстилают безжизненные воды, к которым больше не снисходят лебеди”, прямой дороги до Эрменонвиля нет, а пространство превратилось в бессмысленный лабиринт.

Поиск симметрий можно продолжать до бесконечности, чем многие исследователи и занимались, так как разные главы почти зеркально отображают друг друга (например, первая и последняя, вторая и тринадцатая и так далее, хотя эта симметрия не следует строго математическим правилам). Вот наиболее очевидные примеры.

Эйфория	Дисфория
1. Стрельба из лука как воссоздание мифологических времен	14. Стрельба из лука как детская игра
2. Изящный реверанс Адриенны, отправляющейся в монастырский пансион	13. Изящный реверанс Авреллии, светской красотки
3. Сломанные часы: возможность наверстать упущенное время	12. Сломанные часы: символ утраченного времени
4. Праздник: (первый танец, глава 2) — девушки приводят на память 2000 лет истории Франции	8. Праздник: (второй танец, глава 4) — юноши из обедневших аристократических семей
— Жерар — единственный мальчик, участвующий в хороводе	— все юноши с девушками
— специально для Адриенны подготавливается венок	— венок достается Сильвии случайно
— поцелуй как мистическое переживание	— поцелуй — простая учтивость добропорядочных людей
— все думают, что очутились в раю	— всего лишь старинный галантный праздник
5. Одинокая прогулка в состоянии очарованности	9. Одинокая прогулка разочарованного человека
6. Веселая прогулка и визит к тетушке	10. Тетушка умерла, напряженная прогулка в Шаалис
7. Появление поющей Адриенны	11. Смутные воспоминания об Адриенне, поет Сильвия

На самом деле тревожная глава Шаалиса разрушает симметрию и отделяет первые шесть глав от остальных семи. С одной стороны, в седьмой главе обнаруживается противопоставление четвертой главе: аристократическая месса

и народный праздник на острове (на сцене нет молодых людей, Жерар и брат Сильвии проскальзывают туда как непрошеные гости), закрытое пространство собора и открытое – Киферы, апокалиптическое пение Адриенны-монахини и милое пение Адриенны-девочки, похоронная процессия и любовные песни, одержимость Адриенной и новое завоевание Сильвии…

В этой главе также появляются и смутные намеки на мотивы других глав. Без всякой явной причины в ней возникают сцены со стрельбой из лука, часы, постановочный танец, корона из позолоченного картона и, прежде всего, лебедь. Многие исследователи полагают, что это не просто герб, выгравированный или вылепленный, который обозначает, согласно геральдической символике, служение, но настоящий лебедь, распятый на двери. Мне подобное утверждение кажется преувеличением, хотя во сне все возможно. Но в любом случае этот лебедь находится на полпути между двумя другими лебедями: живым и здравствующим из четвертой главы и исчезнувшим навеки – из четырнадцатой.

Выше уже говорилось о приемах снижения, но необязательно находить симметрию, чтобы выявить их: противопоставления действуют почти без ведома читателя, повторное упоминание какого-либо мотива вызывает чувство дежавю, но вместе с тем и ощущение, будто в виденной нами прежде картине недостает каких-то деталей.

Блуждание по кругу

Эффект дымки, эффект лабиринта: Пуле говорил о “превращениях круга”. Может быть, литературоведы увидели в “Сильвии” больше кругов, чем следует: магический круг сцены, концентрические круги танца на лугу, лужайка, окруженная деревьями, кружение девушек в танце и развивающиеся в этом хороводе колечки золотых волос Адриенны, наконец, три круга на первом празднике в Луази – пруд, остров и храм. Вместе с тем, как мне кажется, они недооценили другие круги.

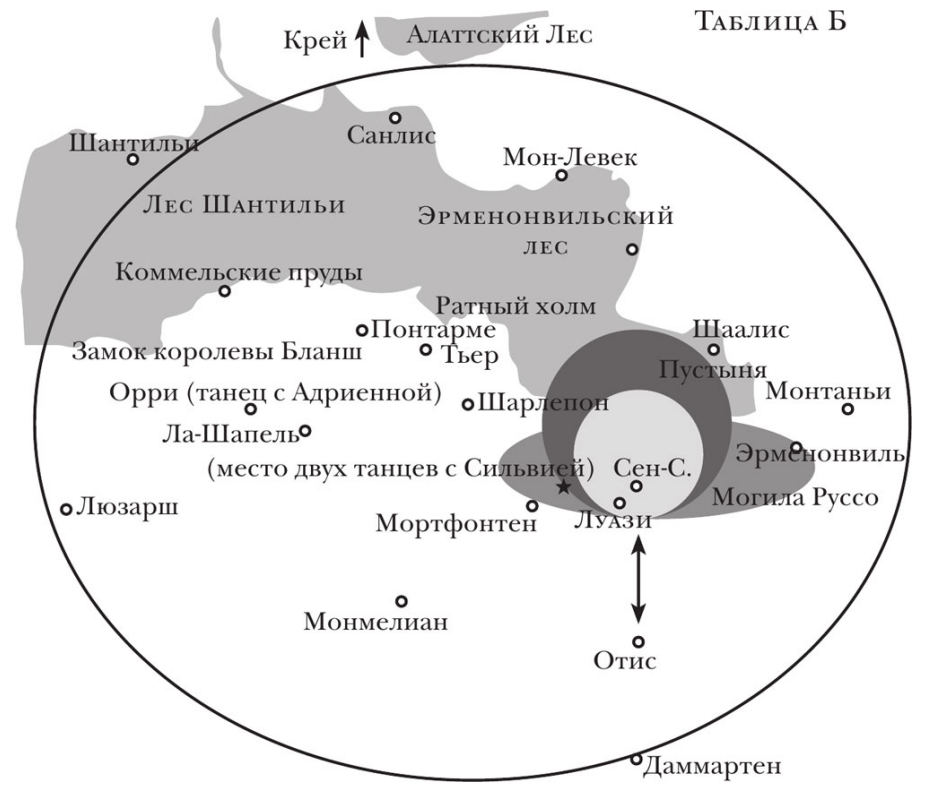
Например, в девятой главе, когда герой посещает дом покойного дяди, слово “сад” повторяется три раза в одном абзаце. Это не просто стилистическая небрежность: существует три сада, принадлежащих разным периодам, но организованных концентрически если не в отношении пространства, то в отношении времени. Глаз Жерара как будто различает за садом настоящего времени дядюшкин сад, находящийся в более удаленном круге его детства, а также сад еще более удаленного круга Истории (сад как место археологических раскопок). Так этот тройной сад становится уменьшенной моделью всего рассказа, увиденного с конца. Герой смотрит на знакомые места взглядом разочарованного человека (нынешней сад – это скорее заросли сорняков), но они порождают смутные воспоминания волшебного детства. Затем, когда Жерар видит сад скорее не глазами, а через воспоминания, черепки, выставленные в кабинете его дяди, становятся отголоском времен древних римлян и друидов.

В каждом своем путешествии в Луази Жерар движется по кругу: сначала он едет туда из Парижа, чтобы вернуться назад в тот же день, затем едет из деревни и снова возвращается через пруды, леса и вересковые пустоши.

Это блуждание по кругу требует определенных усилий, но оно того стоит. Я решил составить подробную карту мест (таблица Б), чтобы помочь скорее переводчику, чем читателю. Хотя у меня перед глазами было несколько карт Валуа[15], я не стал изощряться в точности определения масштаба и старался представить приблизительную картину соответствий между деревнями и лесами. В любом случае предполагается, что от Люзарша до Эрменонвиля около двадцати километров, от Эрменонвиля до Луази – три, от Луази до Мортфонтена – два. В тринадцатой главе говорится, что танцы перед замком с участием Адриенны состоялись где-то в Орри. По моему мнению, первый и второй праздник были устроены в Луази возле

прудов к северу от Мортфонтена, где берет начало река Тева (тогда она должна была находиться между Луази и Отисом).

Если читать новеллу, глядя на карту, может показаться, что пространство раздувается, как жевательная резинка, и меняет форму при каждом воспоминании. Почти невозможным представляется путь почтового дилижанса, который наворачивает круги, чтобы доставить Жерара в местечко неподалеку от Луази, но кто знает, какие тогда были дороги?



Путь, выбранный братом Сильвии ночью в Шаалисе, сбивает с толку всех топографов, которые выкручиваются, утверждая, что в ту ночь он был под хмельком. Правда ли, чтобы добраться от Луази в Шаалис, нужно пересечь Орри, а затем идти вдоль Алаттского леса? Или оба молодых человека отправились не из Луази? Иногда кажется, что Нерваль воссоздает свой собственный Валуа, в который неизменно вторгается Валуа Лабрюни. В тексте говорится, что дядя Жерара проживал в Монтаньи, в то время как мы знаем, что дядя Лабрюни жил в Мортфонтене. Если мы перечитаем внимательно текст, следя за таблицей, и предположим, что дядя Жерара жил в Монтаньи, мы обнаружим, что расчеты не совпадают и на самом деле он жил

в Мортфонтене. Иными словами, в Валуа, описанном в новелле, Монтаньи и Мортфонтен поменялись местами.

В пятой главе Жерар утверждает, будто после танцев он провожает Сильвию и ее брата в Луази, а затем “возвращается” в Монтаньи. Совершенно очевидно, что герой может вернуться только в Мортфонтен, так как его путь лежит через рощу между Луази и Сен-С. (скорее всего, имеется в виду Сен-Сюльпис, находящийся на расстоянии выстрела от Луази). Он идет вдоль опушки Эрменонвильского леса, направляясь на юго-запад, а затем, вздремнув немного, видит перед собой стены Сен-Сюльписа, а вдалеке – Ратный холм и обветшалые строения Тьерского аббатства и замок Понтарме. Все эти объекты расположены на северо-западе от Луази, куда Жерар потом возвращается. Он никак не мог пойти по дороге, ведущей в Монтаньи, так как она сильно отклоняется на восток.

В начале девятой главы Жерар возвращается с праздника в Монтаньи, затем снова идет по дороге в Луази, в котором все еще спят, сворачивает к Эрменонвилю, оставляя Пустыню по левую руку, доходит до могилы Руссо, а значит, возвращается в Луази. Если бы он на самом деле шел в Монтаньи, ему пришлось бы проделать очень долгий путь, не говоря уже о том, что было бы бессмысленно через Эрмененовиль возвращаться в Луази, чтобы потом снова заглянуть в Эрменонвиль и в конце концов опять вернуться в Луази.

С биографической точки зрения, это может означать, что Нерваль решил поместить дом дяди в Монтаньи, но, забыв правила игры, продолжал вместе с Лабрюни думать о Мортфонтене. Но это не должно нас смущать, если только нам не придет в голову повторить прогулку героя. В тексте все подстроено так, чтобы заставить нас бродить, потеряв след, по Валуа, где воспоминания почти неотличимы от сна.

Если это так, зачем стараться любой ценой восстановить картографию новеллы? Думаю, нормальные читатели откажутся от этих попыток, предавшись простому очарованию названий, как я много лет назад. Еще Пруст отметил особую власть названий в этой новелле. Он утверждает, что у любого прочитавшего “Сильвию” должно вызывать трепет железнодорожное расписание, в котором обозначен населенный пункт Понтарме. Однако он также заметил, что другие места, известные в истории литературы, не вызывают подобного волнения. Почему же упомянутые в этой новелле топонимы запечатлеваются в нашем уме (или сердце), как музыкальный отрывок?

Ответ очевиден: потому что они *возвращаются*. Читатели

не рисуют карты, но почти слышат (ушами), что при каждом возвращении в Валуа Жерар проходит по одним и тем же местам, почти в том же порядке. Все это напоминает повтор одного и того же мотива после каждой строфы. Подобная форма в музыке называется рондо и восходит к французскому термину *rondeau,* обозначающему круговой танец. Итак, читатели как бы *слышат* ушами некую круговую структуру. Они почти *видят ее*, пусть даже неясно, как некое движение по спирали или кружение вихря. Именно поэтому стоит восстановить карту местности, чтобы "увидеть" то, что намеками обозначено в тексте. Если вы посмотрите на мою таблицу, начиная от Луази, вы различите три круга, удаленных от центра. Они изображают три главные прогулки – не реальный путь, а предполагаемый. Самый бледный круг отсылает к ночной прогулке Жерара в пятой главе (от Луази и обратно с заходом в Монтаньи – на самом деле в Мортфонтен – через опушку Эрменонвильского леса рядом с Сен-Сюльписом, так что вдалеке виднеются Понтарме, Тьерское аббатство или Ратный холм). Круг потемнее отсылает к прогулке Жерара в девятой главе: герой проходит от того места, где был устроен праздник, до дома дяди, который должен находиться в Мортфонтене, затем он отправляется в Луази и Эрменонвиль до могилы Руссо, чтобы снова вернуться в Луази. Самый яркий круг – это прогулка Жерара и Сильвии в Шаалис в десятой и одиннадцатой главах: от Луази через Эрменонвильский лес до Шаалиса и обратно по Шарлемостской дороге. Прогулка до Отиса – это просто-напросто билет в XVIII век, туда и обратно.

Наконец, самый широкий круг, охватывающий всю таблицу Б, соотносится с блужданиями героя в компании Аврелии в тринадцатой главе. Жерар отчаянно желает все вернуть, но теряет даже основную цель своих первых скитаний. Ему никогда больше не обрести ее. В конце повести Сильвия живет в Даммартене, и возвращения, о которых говорится в четырнадцатой главе, – это всего лишь блуждания вокруг да около. Жерар, Сильвия и все остальные персонажи исключены из изначального магического круга, который Жерар видит только из окна гостиницы на большом расстоянии.

В любом случае уже бросается в глаза то, что отдаленным эхом отдавалось в ушах: во время своих путешествий Жерар только и делает, что движется по кругу (но не по ровному кругу, как в первом танце с Адриенной, а скорее как ночной мотылек вокруг лампы) и не может найти что-то, оставленное в первый раз. В данном случае следует согласиться с Пуле, который видел в этой кольцевой структуре метафору времени: правда, не столько Жерар кружит в пространстве, сколько время, прошлое

героя, кружит в хороводе вокруг него.

Длительное незаконченное прошедшее время (имперфект)

Вернемся к первой фразе рассказа: *Je sortais d'un theatre.* Мы разобрали, что в ней обозначают Я и Театр, но теперь нам предстоит подумать над формой *sortais.* Над глаголом, стоящим в форме незаконченного прошедшего времени (имперфекта).

Имперфект – это длительное, повторяющееся время. Оно обозначает незавершенное действие, и достаточно чуть-чуть изменить контекст, чтобы действие стало еще и повторяющимся, то есть совершенным несколько раз. На самом деле Жерар выходил из того театра каждый вечер в течение года[16].

Прошу прощения за явную тавтологию, но несовершенное время называется так, потому что оно действительно несовершенное: действие разворачивается во времени, предшествующем настоящему, в котором мы говорим, но нам неизвестно, когда именно оно началось и сколько длилось. Именно в этом его очарование. Комментируя творчество Флобера, Пруст говорил: "Должен признаться, что использование формы изъявительного наклонения имперфекта – этого жестокого времени, которое представляет нашу жизнь как нечто эфемерное и пассивное и вместе с тем создает иллюзию действий, сводя их на нет в прошлом, не оставляя нам, как простое прошедшее, утешения результатом деятельности, – всегда было для меня неиссякаемым источником таинственной грусти"[17].

Основная причина, по которой в "Сильвии" употребляется имперфект, – это как раз намерение автора заставить нас потерять ощущение времени. Оно используется в новелле с видимой щедростью, но с математическим расчетом, и обратите внимание, что в третьей редакции "Сильвии" Нерваль добавляет больше форм имперфекта. В первой главе в версии 1853 года, когда Жерар обнаруживает, что разбогател, он пишет: "Что сказал бы, – подумал я, – тот молодой человек…", а затем: "я вздрогнул от этой мысли…". В версии 1854 года "подумал я" исправлено на "думал я". На самом деле прошедшее длительное время появляется в этих строчках, чтобы показать ход мыслей рассказчика в их развитии: в течение нескольких секунд (или минут) Жерар лелеет мысль о возможном завоевании актрисы, но так и не принимает никакого решения. А затем вдруг, вернувшись в простое прошедшее время ("я вздрогнул"), решительно отказывается от своей фантазии.

Напротив, в конце второй главы варианта 1853 года,

Адриенна “уезжала в монастырский пансион”, но в варианте 1854 года она туда “уехала”. Стоит перечитать этот фрагмент. До сих пор действия описывались в прошедшем незавершенном времени, как бы напускающем туману вокруг сцены, и только в этот момент происходит нечто реальное и определенное, не принадлежащее миру снов. На следующий день Адриенна исчезает. Она уезжает внезапно и навсегда. Если не принимать во внимание сомнительный эпизод в седьмой главе, то ли явь, то ли сон, Жерар видит ее в последний раз, это их последняя встреча.

С другой стороны, читатель уже предупрежден с первой главы, так как в первых пяти абзацах на шестьдесят глаголов приходится пятьдесят три, стоящих в форме незавершенного прошедшего времени. В этих пяти первых абзацах все события происходили обычно, уже давно и в течение каждого вечера. В шестом абзаце кто-то *спросил* у Жерара, *ради которой* он ходит в театр. И Жерар *назвал* имя. Расплывчатое время обретает определенную форму: здесь начинается странствие Жерара (повествующего из времени N), происходящее во времени 1.

Насколько имперфект может размывать время, видно в главе о Шаалисе. Тот, кто дважды вмешивается в повествование в настоящем времени (один раз, чтобы описать нам аббатство, другой – чтобы задаться вопросом, сон это или явь), – это Нерваль, или Жерар из времени N. Остальная часть повествования ведется в имперфекте, за исключением случаев, когда этого не позволяет синтаксис. Анализ глагольных форм в главе 7 был бы слишком скучен. Но достаточно перечитать главу несколько раз, прислушиваясь к этой музыке времен, чтобы понять, почему не только мы, но и сам Нерваль спрашивает себя, сон ли это или воспоминание.

Использование незавершенного прошедшего времени в “Сильвии” вновь приводит нас к разнице между фабулой, сюжетом и дискурсом. Выбор глагольной формы устанавливается на уровне дискурса, но неопределенность на этом уровне изрядно мешает нам восстанавливать фабулу через сюжет. Вот почему исследователи не могут прийти к согласию относительно последовательности событий, по крайней мере в первых семи главах.

Чтобы не заблудиться в лесу времен, будем называть *первыми танцами* те, что были устроены перед замком (возможно, в Орри) с Адриенной, *вторыми* – танцы на празднике с лебедем (первая поездка в Луази) и *третьими* – бал в конце рассказа, на который Жерар приезжает в почтовом дилижансе.

Когда происходит ночной эпизод в Шаалисе? До или после

первой поездки в Луази? Нет нужды искать точного ответа на этот вопрос. Читатель невольно теряется в догадках, что и создает эффект дымки.

Некоторые читатели (что лишний раз доказывает, насколько сильным может быть этот эффект) выдвигали гипотезу, что эпизод в Шаалисе происходит до сцены первого хоровода на лугу, так как во второй главе в пятом абзаце говорится, что после праздника "больше мы ее не увидим". Но этот эпизод не мог произойти до хоровода по трем причинам: первая – в Шаалисе Жерар *узнает* Адриенну, в то время как на деревенском празднике он видит ее впервые (этот факт еще раз подтвердится в третьей главе); вторая – в ту ночь девушка уже "преобразилась" для своего монашеского призвания, в то время как во второй главе сказано, что она будет посвящена в монахини только после праздника; третья – сцена первых танцев упоминается в начале четвертой главы как детское воспоминание, и непонятно, как это Жерар и брат Сильвии в столь юном возрасте отправились через лес на двуколке, чтобы посмотреть представление.

Значит, сцена в Шаалисе происходит между первыми и вторыми танцами? Но в таком случае следует предположить, что в этот промежуток времени Жерар еще раз съездил в Луази. Тогда почему при встрече на втором празднике Сильвия как будто по-прежнему раздосадована, что он предпочел ей Адриенну? Впрочем, это может быть и эффектом дымки, ведь в тексте вовсе не говорится, что Сильвия держит обиду на Жерара именно за то старинное предательство, – разве что сам Жерар так считает. И она, и ее брат упрекают его за то, что "так давно" не показывался в их краях. Но кто сказал, что давно – это с первого праздника? Жерар с тех пор вполне мог приехать по какому-нибудь делу и заодно провести вечерок с братом Сильвии. Однако это звучит неубедительно, так как в тот вечер создается впечатление, будто Жерар видит Сильвию впервые после хоровода и находит ее преобразившейся и еще более очаровательной, чем тогда.

Следовательно, Жерар мог поехать в Шаалис после вторых танцев (время 1). Но как это возможно, если, по мнению большинства исследователей, второй праздник случился за три года до вечера в театре, а Жерара, возвращающегося в Луази, снова упрекают в том, что он долгое время не давал о себе знать? Возможно, и тут мы тоже становимся жертвами эффекта дымки. Ведь в тексте не указано, что вторые танцы (время 1) имели место за три года до вечера в театре. В третьем абзаце третьей главы говорится о Сильвии: "Почему я три года не вспоминал о ней?"

Там нет никакого намека, что эти три года прошли со вторых танцев. Скорее автор намекает в седьмом абзаце, что в течение этих трех лет Жерар пускал на ветер завещанное ему дядей скромное состояние и, как можно предположить, за эти три года светской жизни он попросту позабыл о Сильвии. А между вторым праздником и вечером в театре могло пройти гораздо больше времени.

Но, какую бы гипотезу мы ни выбрали, как соотнести эпизод в Шаалисе с 1832 годом, когда умирает Адриенна? Как трогательно, если предположить, что Жерар видит Адриенну во сне как раз в тот момент, когда она умерла или умирает!

Подобные скрупулезные расчеты объясняют, почему мы, читатели – включая Пруста – вынуждены постоянно перелистывать назад страницы новеллы, чтобы понять, *где мы находимся*. Конечно, и в этом случае путаницу мог создать Лабрюни. Но если бы дотошные биографы не предоставили нам в изрядном количестве клинические карты несчастного, мы просто могли бы сказать, читая текст, что не знаем, где находимся, потому что так нарочно сделал Нерваль. Его логика обратна логике детективного романа, когда автор рассеивает намеки, по которым читатель в конце концов должен догадаться о правде. Он сбивает нас с пути и желает, чтобы мы потеряли *связь времен*.

Недаром Жерар (в первой главе) признается, что “не брал в расчет смену эпох”, а в начале четырнадцатой – что воссоздал свои химеры, “не соблюдая порядка”[18]. В мире “Сильвии”, где, как сказал один из исследователей, время идет урывками, *часы бездействуют*.

На одном из докладов я уже говорил о часах, описанных в третьей главе. С их помощью в текст вводится “символический модус”. Автор задерживается на описании детали, которая как будто никак не влияет на происходящее в произведении[19]. Часы в третьей главе – наглядный пример. Зачем было задерживаться на описании этого старья, которое не могло даже показывать время, как, например, часы с кукушкой у консьержа? А затем, что эти часы – основной символ новеллы, прежде всего из-за их принадлежности к эпохе Возрождения, то есть времени процветания Валуа. Кроме того, именно этот символ намекает скорее читателю, чем Жерару, что последовательность времен безвозвратно нами утрачена. В рамках упомянутой ранее симметрии сломанные часы появятся и в двенадцатой главе. Если бы они появлялись только там, это была бы просто забавная история из детства, но в данном случае мы имеем дело с повтором темы. Нерваль говорит нам о том, что для него самого

смешались времена, а еще лучше сказал когда-то Шекспир: “распалась связь времен”. Как для читателя, так и для Жерара.

Объекты желания

Почему нельзя выстроить связь времен? Потому что с течением времени Жерар мечтает о разных женщинах, но это течение имеет не линеарный, а спиралевидный характер. На каждом витке Жерар выделяет то одну, то другую женщину как объект желания, но иногда он их как бы немного путает. В любом случае каждый раз, когда возникает та или иная героиня (на самом деле или в воспоминаниях), она теряет какие-то черты, присущие ей ранее.

Один объект желания Жерар описывает в общих чертах в самом начале повествования. Речь идет об идеале, царице или богине, в общем – о “недоступной женщине”. Тем не менее в последующих главах наш герой чего-то пытается добиться. Но как только желанная женщина приближается, Жерар находит причину, чтобы отдалиться. Таким образом, эффект дымки касается не только времени и пространства, но и объекта желания.

В первой главе кажется, будто Жерару больше по душе грезы, чем реальность, и что его идеал воплощается в актрисе.

Мечта	Актриса	Реальность
Неопределенность и апатия	Какая разница, он или другой?	Галантность
Смутные надежды	Отвечала самым высоким идеалам и самым прихотливым желаниям	Алчная грызня из-за высоких постов и почетных должностей
Религиозное вдохновение	Божественные часы в Геркулануме	Потерянные дни
Упоение любовью и поэзией	Заставляла трепетать от любви и радости	Аскетизм или вакханалии
Метафизические призраки	Бледная, как ночь	Реальная женщина
Недоступная богиня или царица	Его не интересовало, кто она	Порок

До определенного момента сцена кажется более реальной, чем зал, особенно для актрисы, для которой зрители не что иное, как “бесплотные тени”, пустая видимость. Но во второй главе создается впечатление, будто Жерар хочет чего-то более осязаемого, пусть и всего лишь вспоминая, как это осязаемое ему явилось. Адриенна в бледном лунном свете на лужайке – как раз та женщина, которой присущи все свойства актрисы на сцене.

А (1) / А (2)

Бледная, как ночь / Сияние взошедшей луны озаряло лишь ее

Она живет для меня одного / Я был единственным мальчиком в хороводе

Переливы ее голоса / Проникновенный и чистый голос

Магическое зеркало / Блуждающий огонек

Видение / Призрак, скользящий над зеленой травой

Прекрасная, как день / Мираж, воплотивший в себе славу и красоту

Подобна божественным Горам / Кровь Валуа течет в ее жилах

Ее улыбка переполняет его душу / Они думали,

что очутились в раю

Именно поэтому Жерар задает себе вопрос, а не любит ли он монахиню в облике комедиантки. Это сомнение будет терзать его до конца новеллы.

Но Адриенна обладает не только, скажем так, идеальными чертами, но и физическими, благодаря которым и побеждает Сильвию, милую деревенскую девочку. Однако в четвертой главе, когда Жерар спустя годы снова встречается с подругой детства, превратившейся из ребенка в прекрасную юную девушку, теперь уже Сильвия обладает всеми прелестями исчезнувшей Адриенны и – пусть даже как бледное отражение – Аврелии, воспоминания о которой уже потеряли четкость.

Адриенна (глава 2)	Сильвия (глава 2)	Сильвия (глава 4)
Взрослая женщина	Маленькая девочка	Уже не та маленькая девочка
Красавица	Живая и свежая	Она так похорошела
Светловолосая	Смуглая	С белыми руками

Адриенна (глава 2)	Сильвия (глава 2)	Сильвия (глава 4)
Стройная и высокая	Еще ребенок	Пленительная
Из семьи Валуа	Из соседней деревни	Достойное античных ваятелей лицо
Воплощение величия и красоты	Правильные черты лица	Аттический профиль
Осталась единственной победительницей	Не заслужила венок	Неотразимое очарование
Невозможная и непонятная любовь	Нежная дружба	Ее божественная улыбка

Жерар не только подозревает, мечтает, боится, что Аврелия и Адриенна – одно и то же лицо, но и время от времени воображает, будто то, чего он желал бы от них обеих, сможет дать ему Сильвия. По невысказанным вслух причинам после второго

праздника, уже даже сыграв с ней символическую свадьбу, он прекращает с ней общаться. Когда, стремясь избавиться от безнадежного увлечения Аврелией, Жерар вновь встречает Сильвию на балу (третьи танцы), он находит в ней много общего с той, от которой бежит, и понимает, что либо Сильвия для него потеряна, либо он для нее. Каждый раз, когда один женский образ вытесняет собой другой, когда нереальное становится более реальным, а следовательно – более доступным, герой готов поменять объект своего желания.

Проклятие Жерара в том, что он всегда отрекается от того, что желал раньше, причем именно потому, что объект желания становится таким, как он мечтал.

В тринадцатой главе мы видим, как Аврелия воплощает все мечты Жерара: она принадлежала другому человеку, но этот человек исчезает; обычно актрисы бессердечны, а она жаждет любви… Но, увы, то, что становится доступным, невозможно любить. Именно потому, что у Аврелии есть сердце, она уходит с тем, кто любит ее по-настоящему[20].

Это мучительное томление между желаемым и страхом достигнуть желаемого выражается в почти болезненно нервном внутреннем монологе в одиннадцатой главе. Пораженный двусмысленной новостью об Адриенне, Жерар, минуту назад испытывавший влечение к Сильвии, вдруг осознает, что было бы святотатством обольстить девушку, которая ему почти как сестра. Тогда же в его голове проносится мысль об Аврелии, и опять его желания устремляются к ней. Но в начале следующей главы он уже снова готов пасть к ногам Сильвии и предложить ей свой дом и переменчивую удачу. Жерар перестает различать между собой трех женщин, кружащих ему голову и кружащихся в танце вокруг него, он желает их троих – и всех троих теряет.

С другой стороны, сам Нерваль делает все, чтобы заставить нас забыть некоторые факты. Чтобы помочь нам (или запутать нас), он выводит на сцену забывчивую Сильвию, которая только в конце рассказа вспоминает, что Адриенна умерла в 1832 году.

Эта деталь больше всего приводит исследователей в недоумение. Зачем сообщать о столь важном событии только в конце новеллы, в то время как, согласно одной довольно наивной заметке во французском издании (коллекция *La Pléiade* издательства *Gallimard*), мы ожидали бы подобного сообщения в начале? Здесь Нерваль использует прием, который Женетт называет “завершающим флешбэком”: рассказчик, сделав вид, будто забыл некую деталь, вспоминает о ней со значительным опозданием по ходу действия[21]. Подобное случается в рассказе не единожды. Как бы вскользь в одиннадцатой главе упоминается имя актрисы, но здесь такой прием кажется уместным. Именно в тот момент Жерар, предчувствуя конец идиллии с Сильвией, начинает думать об Актрисе, как о Женщине, к которой он смог бы приблизиться. А вот запоздалое упоминание даты смерти Адриенны кажется как минимум возмутительным, тем более что предваряется оно попыткой сбить нас со следа, на первый взгляд не имеющей оправдания.

Итак, в одиннадцатой главе мы наталкиваемся на одно из самых туманных высказываний во всем тексте: *cela a mal tourné*. Для того, кто перечитывает новеллу, намек Сильвии в некотором роде предвещает финальное откровение, однако для читающего в первый раз, наоборот, оттягивает критический момент. Сильвия пока не говорит, что скончалась сама Адриенна, она говорит, что скверно сложилась ее судьба. Поэтому я не согласен с переводом “она плохо кончила” (лучше было бы перевести “это плохо кончилось”[22], оставив местоимение оригинала “это”, чтобы исключить предположение, будто речь идет о смерти Адриенны). В сущности, Сильвия говорит, что “ее история закончилась плохо”. Почему следует сохранить эту двусмысленность, позволяющую истолковать намек как подтверждение подозрений Жерара, что Адриенна стала актрисой? Потому что двусмысленность усиливает и оправдывает запоздание, при помощи которого Сильвия только в последней строчке текста окончательно разрушает все иллюзии Жерара.

Сама Сильвия не уклончива по натуре. Для кого сообщение о смерти Адриенны имеет особое значение? Для Жерара, одержимого воспоминаниями об Адриенне и идеей ее возможного

явления в образе Аврелии. Как к этому относится Сильвия, которой он еще не поведал свои навязчивые идеи (как поведал их Аврелии), если не считать смутных намеков? Для такого земного создания, как Сильвия, Адриенна не более чем призрак (причем один из многих, которые прошлись по этим краям). Сильвия не знает, что Жерар пытался узнать монахиню в актрисе, она даже не догадывается о существовании этой актрисы. Сильвия находится за пределами того изменчивого мира, в котором один образ переходит в другой, замещая его собой. Ей нет нужды открывать правду постепенно. Это делает Нерваль, а не она.

Сильвия говорит уклончиво не из-за коварства, а скорее *по рассеянности,* потому, что для нее вся эта история не имеет значения. Она способствует разрушению мечты Жерара, потому что *не знает* о ней. Ее отношения со временем спокойны, связаны со светлой ностальгией или каким-либо нежным воспоминанием, которые не тревожат ее мирного настоящего. Именно поэтому из всех трех женщин в финале она становится самой недоступной. Ведь даже с Адриенной у Жерара был волшебный момент. С Аврелией, насколько мы понимаем, он добился любовной близости. А с Сильвией у него ничего не было, кроме совсем невинного поцелуя и еще более невинной игры в жениха и невесту в Отисе. В тот момент, когда Сильвия воплощает собой самую что ни на есть осязаемую реальность (озвучивая единственное во всей повести безусловно правдивое и привязанное к истории высказывание – дату), она безвозвратно потеряна. По крайней мере, как возлюбленная: отныне для Жерара она лишь сестра, к тому же замужем за его молочным братом.

Вероятно, именно поэтому произведение озаглавлено “Сильвия”, а не “Аврелия” – как более поздняя пламенная новелла. Сильвия и есть настоящее утраченное и никогда не обретенное время, потому что она единственная, кто остается.

Но это слишком сильное утверждение, в полной мере обретающее смысл лишь при сопоставлении Пруста и Нерваля. Примерно так: Нерваль отправляется искать утраченное время, но не находит его, убедившись в пустоте своих мечтаний. В таком случае финальная дата, произнесенная Сильвией, звучит как похоронный набат, который *завершает* историю.

Тогда стал бы понятен интерес и почти сыновья привязанность Пруста к “отцу идеи утраченного времени”, который потерпел поражение, затеяв безнадежное предприятие (возможно, именно поэтому Лабрюни кончает жизнь самоубийством). Пруст как бы вызвался отомстить за поражение

“отца” через собственную победу над Временем.

Но *когда* Сильвия объявляет Жерару, что Адриенна уже давно скончалась? Во времени 13 (“следующим летом”, когда труппа Аврелии дает представление в Даммартене). Как ни считай, это точно происходит *задолго до времени N,* когда Жерар начинает повествование. Следовательно, когда Жерар вспоминает о вечере в театре, *он уже знает*, что Адриенна точно умерла в 1832 году. Несмотря на это, он заставляет нас вернуться ко временам хоровода на лужайке, рассказывает, в какой трепет его приводила мысль, что Адриенна и актриса могут быть одной и той же женщиной, как мелькнула безумная надежда увидеть ее за стенами монастыря Сен-Сюльпис. Во всем этом временном (или повествовательном) пространстве он вынуждает читателя разделять его сомнения.

Следовательно, рассказ Жерара (а вместе с ним и Нерваля) не заканчивается, когда он понимает, что все кончено: напротив, именно после того как рассказчик это осознал, он начинает свою историю – и повествует о себе прежнем, который не знал и не мог знать, что все уже кончено.

Разве так поступает человек, не способный свести счеты с собственным прошлым? Напротив, так делает тот, кто считает, что пересмотреть свое прошлое можно только тогда, когда нет настоящего, и что только воспоминания (пусть и слегка беспорядочные, а может, как раз только беспорядочные) позволяют найти нечто, ради чего стоит если не жить, то хотя бы умереть.

Но если так, то Пруст видел в Нервале не слабого и беззащитного “отца”, за которого надо отомстить, а скорее необыкновенно сильного, которого стоит превзойти. И, возможно, посвятил жизнь этой задаче.

Уайльд. Парадокс и афоризм [23]

Афоризм с трудом поддается определению. Греческое по происхождению слово, кроме значений “подношение” или “пожертвование”, со временем стало обозначать “краткое изречение, высказывание, сентенция”. Таковы, например, афоризмы Гиппократа. Афоризм, по словарю Дзингарелли, – это “краткое изречение нравоучительного или философского характера”.

Что же тогда отличает афоризм от любого другого изречения? Ничего, кроме краткости.

Мы часто утешаемся пустяками, ибо пустяки нас огорчают[24]. (Блез Паскаль. “Мысли”)

Не будь у нас недостатков, нам было бы не так приятно подмечать их у ближних[25]. (Франсуа Ларошфуко. “Максимы и моральные изречения”)

Память – это дневник, который мы постоянно носим с собой[26]. (Оскар Уайльд. “Как важно быть серьезным”)

Иные мысли, которых у меня нет и которые я не смог бы выразить словами, я почерпнул из языка. (Карл Краус. “Утверждения и опровержения”)

Приведенные выше изречения являются афоризмами, а приведенные ниже для этого слишком длинны.

Как велико преимущество знатного происхождения! С восемнадцати лет человеку открыты все пути, ему уже не в новинку известность и почет, меж тем как другие если и достигнут таких же наград, то годам к пятидесяти, не раньше: выигрыш в тридцать лет. (Блез Паскаль. “Мысли”)

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля[27]. (Оскар Уайльд. Предисловие к “Портрету Дориана Грея”)

Алекс Фальцон в предисловии к изданию “Афоризмов” Уайльда называет афоризмом изречение не просто краткое, но и остроумное.

Он следует современной тенденции, в соответствии с которой для афоризма важнее изящество и блеск – в ущерб истинности утверждения. Естественно, когда речь идет об изречениях или афоризмах, их истинность зависит от намерений автора: афоризм выражает то, что его автор считает правдой и в чем

желает убедить читателей. Но в целом авторы изречений или афоризмов не обязательно стремятся казаться остроумными и тем более осмеять существующие воззрения. Скорее они желают привлечь внимание и изменить отношение к проблеме, к которой в настоящий момент общественное мнение относится недостаточно серьезно.

Приведем пример изречения Шамфора: “Богаче всех человек бережливый, беднее всех – скряга”[28] (“Максимы и мысли”, I, 145). Острота изречения состоит в том, что в глазах общественного мнения бережливым является человек, который не расточает свои скромные запасы, дабы при помощи бережливости бороться с собственной нуждой. Скряга же – это человек, накапливающий запасы, которые превосходят его нужды.

Изречение могло бы показаться противоречащим общественному мнению, если только не считать бережливого человека богатым, потому что он, обладая ресурсами, разумно ими распоряжается, не имея потребностей свыше тех, что может себе позволить. Напротив, скряга, будучи беден духом, полагает, что нуждается в большем, чем смогут ему дать накопляемые запасы. Так становится ясна риторика автора, и изречение не противоречит общественному мнению, а подкрепляет его.

Когда же афоризм резко противоречит общественному мнению, так что на первый взгляд кажется ложным и неприемлемым и только после разумного сокращения его гиперболической формы принимается за некую правду, и то с трудом, тогда мы имеем дело с парадоксом.

Этимология слова восходит к древнегреческому выражению *παρά την δόξαν*, которое означает “против общественного мнения”. Следовательно, изначально термин подразумевал утверждение, далекое от убеждений всех прочих, странное, эксцентричное, неожиданное высказывание, и в таком значении мы находим его у Исидора Севильского. Однако мысль о том, что подобное неожиданное утверждение может быть истинным, имеет долгую историю. У Шекспира есть один парадокс, который кажется ложным, но со временем становится истинным. Приведу в качестве примера фрагмент из “Гамлета”:

О. Что разумеет ваша милость?

Г. То, что если вы порядочная и хороши собой, вашей порядочности нечего делать с вашей красотою.

О. Разве для красоты не лучшая спутница порядочность?

Г. О, конечно! И скорей красота стащит порядочность в омут, нежели порядочность исправит красоту. Прежде это считалось

парадоксом, а теперь доказано. Я вас любил когда-то[29].

Логические парадоксы занимают особое место, они представляют собой противоречивые утверждения, ни ложность, ни истинность которых невозможно доказать. Таков, например, парадокс лжеца. Но постепенно проявляется их риторический смысл. Приведу определение, данное Р. Баттальей.

Положение, концепт, утверждение, сентенция, реплика, рожденная в беседе нравственного или дидактического характера и противопоставленная распространенному или общепринятому мнению, здравому смыслу и опыту, системе верований, на которые опирается общество, принципам или благоприобретенным знаниям. Часто не является истиной, перерождаясь в простой софизм, высказанный ради красного словца; но за видимой нелогичностью и приводящей в замешательство формулировкой может скрываться объективная реальность, которой суждено восторжествовать против невежества и поверхностного мнения тех, кто бездумно следует мнению большинства.

Итак, афоризм – это утверждение, которое признается верным, несмотря на всю свою остроту, в то время как парадокс изначально должен представляться ложным высказыванием, в котором только по зрелом размышлении обнаруживается то, что его автор считает истиной. Из-за разрыва между общественным мнением и провокационной формой парадокса он неизбежно будет остроумным.

История литературы богата афоризмами, но бедна парадоксами. Сочинять афоризмы – дело нехитрое (пословицы и поговорки тоже являются афоризмами: родственников не выбирают; брехливая собака лает, но не кусает), тогда как сочинять парадоксы гораздо сложнее.

Много лет тому назад мне довелось изучать творчество одного мастера афоризмов, Питигрилли[30]. Приведу в пример его самые блестящие высказывания. В некоторых из них присутствует правда, выраженная резко, но не идущая в разрез с общественным мнением:

Гастроном – это повар с образованием.

Грамматика – это сложный инструмент, который помогает выучить языки, но мешает говорить на них.

Фрагменты – выход, данный добрым боженькой писателям, которые не в состоянии написать целую книгу.

Дипсомания – научный термин столь замечательный,

что хочется уйти в запой.

Некоторые афоризмы не столько выражают истину, сколько утверждают этический принцип, правило:

Лучше поцеловать в губы прокаженного, чем пожать руку дураку.

Будьте снисходительны к тем, кто вас обидел, так как вы не знаете, что вам заготовили остальные.

Однако именно в сборнике, озаглавленном “Противоракетный словарь”[31], в который он включил максимы, высказывания и афоризмы, принадлежащие ему или другим авторам, Питигрилли, желающий любой ценой сойти за циника и даже открыто признающийся в заимствовании чужих мыслей, предупреждал, насколько опасной может быть игра с афоризмами:

Буду с вами откровенным и признаюсь, что потворствовал хулиганству читателя. Объясню, что я имею в виду: когда на улице случается перепалка или авария, как будто из-под земли возникает некий тип, который старается подначить одну из спорящих сторон, и это, как правило, какой-нибудь автомобилист. Так хулиган спускает пар. Нечто подобное происходит и с книгами: когда у читателя нет собственных мыслей или когда он затрудняется их выразить, он находит красочную, блестящую, точную фразу, влюбляется в нее, берет ее на вооружение, комментирует с восклицательными знаками, в выражениях вроде “отлично!”, “верно!”, как будто он сам всегда так и думал и как будто эта фраза – квинтэссенция его собственных мыслей, его философской системы. Читатель “занимает позицию”, как говорил дуче. И я ему предлагаю способ занять позицию, не забредая в джунгли разной литературы.

В этом смысле афоризм блестяще выражает общее место. Сказать о фисгармонии, что “это фортепьяно, разочаровавшееся в жизни и обратившееся к религии”, – это все равно что повторить истину, которую мы и так знаем: что фисгармония – церковный инструмент. Высказывание “алкоголь убивает живых и сохраняет мертвых” подтверждает лишь то, что нам давно известно об опасности его чрезмерного употребления и об использовании спирта в анатомических музеях.

Когда в “Эксперименте Потта”[32] Питигрилли от лица своего персонажа утверждает, что “умная женщина – это аномалия

и встречается так же редко, как альбиносы, левши, гермафродиты и шестипалые люди", он говорит, пусть и с долей остроумия, именно то, что хотел услышать читатель (а возможно, и читательница) в 1929 году.

Но, критикуя собственное велеречие, Питигрилли подводит нас к мысли о том, что многие блестящие афоризмы могут быть вывернуты наизнанку, не теряя своей силы. Взглянем на некоторые примеры перевертышей, которые нам предлагает сам Питигрилли в том же "Словаре".

Многие презирают богатство, но лишь немногие умеют приносить его в дар.

Многие умеют приносить богатство в дар, но немногие его презирают.

Мы обещаем с опасением и выполняем обещание с надеждой.

Мы обещаем с надеждой, а выполняем обещания с опаской.

История – это всего лишь приключение свободы.

Свобода – это всего лишь приключение истории.

Счастье в вещах, а не в нашем вкусе.

Счастье в нашем вкусе, а не в вещах.

Кроме того, Питигрилли отобрал изречения разных авторов, противоречащие друг другу, но тем не менее выражающие безусловную истину:

Легче всего обмануться из-за оптимизма. (Поль Эрвье)

Недоверие обманывает нас чаще, чем доверие. (Ривароль)

Народы были бы счастливы, если бы цари философствовали, а философы управляли государством. (Плутарх)

Если я захочу наказать какую-нибудь провинцию, то посажу управлять ею философа. (Фридрих II)

Афоризмы, которые легко перевернуть, я бы назвал способными к мутации. Способный к мутации афоризм – это болезненная склонность к остроумию. Иными словами, автора не заботит тот факт, что противоположное по смыслу изречение может быть не менее справедливо, – настолько ему важно казаться остроумцем. Парадокс – это перевертывание общей перспективы, которое представляет мир неприемлемым, вызывает сопротивление, отторжение, и тем не менее, постаравшись его понять, мы признаем его верным. В итоге парадокс звучит остроумно как раз потому, что мы вынуждены с ним согласиться. Афоризм-перевертыш несет в себе правду очень условную: стоит ему мутировать, как мы обнаруживаем, что верной не является

ни одна из предложенных им перспектив; утверждение казалось верным только потому, что оно остроумно.

Парадокс вовсе не вариация на тему классического топоса “перевернутого мира”. Это образ чисто механический, он подразумевает мир, где животные разговаривают, а люди рычат, рыбы летают, а птицы плавают, обезьяны служат мессу, а священники лазают по деревьям. Это лишь нагромождение невозможностей без всякой логики, карнавальная игра.

Если же мы хотим подняться на ступень выше и перейти к парадоксу, необходимо, чтобы перевертывание следовало определенной логике и было ограничено какой-то частью мира. Перс, приехавший в Париж, описывает Францию, как парижанин описал бы Персию. Эффект парадоксален, потому что обычные вещи рассматриваются с необычного ракурса.

Чтобы отличить парадокс от мутировавшего афоризма, достаточно попытаться его перевернуть. Питигрилли цитирует высказывание Тристана Бернара о сионизме, которое было справедливо до образования государства Израиль: “Один еврей просит денег у другого, чтобы отправить третьего в Палестину”. Попробуйте перевернуть это высказывание: ничего не выйдет. Это знак того, что изречение было истинным или, по крайней мере, Бернар хотел, чтобы мы его таковым воспринимали.

А теперь приведу в пример ряд знаменитых высказываний Карла Крауса. Я даже не буду пытаться их извратить, потому что по здравом размышлении это невозможно. Но они истинны вопреки общественному мнению, просто на непривычный манер. Их нельзя перевернуть, чтобы выразить некую противоположную правду:

Скандал начинается, когда полиция решает положить ему конец.

Для совершенства ей не хватало лишь недостатка.

Невинность – идеал тех, кто любит лишать невинности.

Наказания нужны для того, чтобы напугать тех, кто не желает грешить.

Дети играют в солдат. Это понятно. Но почему солдаты играют в детей?

Есть на карте темная область, откуда посылают в мир исследователей.

Врачи легко определяют помешательство: стоит им поместить пациента в психлечебницу, как он тут же проявляет признаки сильнейшего беспокойства.

Естественно, Краус тоже впадает в грех афоризмов-перевертышей, и вот несколько его утверждений, которые можно легко извратить и перевернуть (перевертыши мои):

Нет ничего глубже, чем женская поверхностность.

Нет ничего более поверхностного, чем глубина женщины.

Скорее простят некрасивую ногу, чем некрасивый чулок!

Скорее простят некрасивый чулок, чем некрасивую ногу!

Некоторые женщины вовсе не красивы, но выглядят красавицами.

Некоторые женщины красивы, но красавицами не выглядят.

Сверхчеловек – идеал преждевременный, поскольку предполагает существование человека.

Человек – идеал преждевременный, поскольку предполагает существование сверхчеловека.

Настоящая женщина изменяет ради удовольствия. Другая ищет удовольствия в изменах.

Настоящая женщина ищет удовольствия в изменах. Другая изменяет ради удовольствия.

Единственные парадоксы, которые, по всей видимости, мутациям неподвластны, – это парадоксы Станислава Ежи Леца. Вот небольшой список его “непричесанных мыслей”[33]:

Если бы можно было отоспать смерть в рассрочку!

Мне снилась действительность. С каким облегчением я проснулся!

Сезам откройся – я хочу выйти!

Кто знает, что бы открыл Колумб, не попадись ему на пути Америка!

Страшнее всего кляп, смазанный медом.

Рак краснеет после смерти. Что за достойная подражания деликатность со стороны жертвы!

Разрушая памятники, сохраняйте пьедесталы. Всегда могут пригодиться.

Овладел наукой – но не оплодотворил ее.

Из скромности считал себя графоманом, а был доносчиком.

Костры не высветляют тьму.

Можно умереть на острове Св. Елены и не будучи Наполеоном.

Так тесно прижались друг к другу, что ни для какого чувства не осталось места.

Он посыпал себе голову пеплом своих жертв.

Снился мне Фрейд. Что бы это могло значить?

Общение с карликами деформирует спинной хребет.

Совесть у него чистая. Не бывшая в употреблении.
Даже в его молчании были грамматические ошибки.

Признаюсь в своей слабости к Лецу, но к настоящему моменту я нашел только один его афоризм, который можно перевернуть:

Поразмысли, прежде чем подумать.
Подумай, прежде чем поразмыслить.

А теперь обратимся к Оскару Уайльду. Если принять во внимание бесчисленные афоризмы, рассеянные в его произведениях, мы должны будем признать, что имеем дело с легкомысленным автором, денди, эпатирующим обывателей и не делающим различия между просто афоризмами, афоризмами-перевертышами и парадоксами. Более того, у него хватает дерзости выдавать за остроумные афоризмы утверждения, которые под видом остроты скрывают самые что ни на есть общие места или, по крайней мере, общие места для буржуазии и аристократии викторианской эпохи.

Тем не менее эксперимент подобного рода позволит нам увидеть, в какой степени писатель, соль романов, комедий и эссе которого заключается в провокационных афоризмах, является истинным автором блестящих парадоксов. Или же он всего лишь добросовестный коллекционер красивых словечек? Естественно, это чистой воды эксперимент, цель которого вдохновить какого-нибудь студента на написание диплома.

Извольте списочек подлинных парадоксов. Попробуйте-ка их перевернуть (максимум, что выйдет, – это какой-нибудь нонсенс или высказывание, бессмысленное для здравомыслящего человека).

Жизнь – попросту *mauvais quart d'heure*[34], составленная из мгновений счастья.

Эгоизм – это не когда человек живет как хочет, а когда он требует, чтобы другие жили, как он.

Более осмотрительно думать дурно обо всех, пока, естественно, не выяснится, что кто-то хорош, но сегодня для этого понадобятся бесконечные исследования. (Это утверждение можно перевернуть. *Более осмотрительно думать хорошо обо всех, пока, естественно, не выяснится, что кто-то плох, но сегодня для этого понадобятся бесконечные исследования.* Но так оно становится ложным.)

Уроды и дураки живут в свое удовольствие. Они развалились в партере и пялятся на сцену. Если они и не испытали вкус победы, то им, по крайней мере, неведомо поражение.

Чувствительная особа – это тот, кто непременно будет отдавливать другим мозоли, если сам от них страдает.

Все, кто не способен учиться, уже занялись обучением.

Каждый раз, когда со мной согласны, мне кажется, что я ошибаюсь.

Сегодня у каждого великого человека есть ученики, а его биографию обычно пишет Иуда.

Я могу устоять против всего, кроме соблазна.

Ложь – это правда других людей.

Единственный наш долг перед историей – это постоянно ее переписывать.

Вера не становится истиной только потому, что кто-то за нее умирает.

Родственники – скучнейший народ, они не имеют ни малейшего понятия о том, как надо жить, и никак не могут догадаться, когда им следует умереть.

Однако есть огромное количество изречений, принадлежащих Уайльду, которые, очевидно, легко изменить (перевертыши, естественно, мои):

Жить – самая редкая штука в мире. Большинство людей просто существуют.

Существовать – самая редкая штука в мире. Большинство людей просто живут.

Те, кто видит различие между душой и телом, не имеют ни тела, ни души.

Те, кто не видит различия между душой и телом, не имеют ни тела, ни души.

Жизнь – слишком серьезная штука, чтобы говорить о ней всерьез.

Жизнь – слишком несерьезная штука, чтобы говорить о ней всерьез.

Мир делится на два класса – одни веруют в невероятное, другие совершают невозможное, как я.

Мир делится на два класса – одни веруют в невозможное, другие совершают невероятное, как я.

Мир делится на два класса – одни совершают невозможное, другие веруют в невероятное, как я.

Умеренность – роковое свойство. Только крайность ведет к успеху.

Крайность – роковое свойство. Только умеренность ведет к успеху.

Есть нечто фатальное в благих намерениях – они осуществляются слишком поспешно.

Есть нечто фатальное в благих намерениях – они осуществляются слишком поздно.

Есть нечто фатальное в дурных намерениях – они осуществляются слишком поспешно.

Быть скороспелым – значит быть совершенным.

Быть незрелым – значит быть несовершенным.

Быть совершенным – значит быть незрелым.

Быть несовершенным – значит быть скороспелым.

Неведение подобно нежному экзотическому цветку: дотроньтесь до него, и он завянет.

Знание подобно нежному экзотическому цветку: дотроньтесь до него, и он завянет.

Чем более мы изучаем Искусство, тем менее нас заботит Природа.

Чем больше мы изучаем Природу, тем менее нас заботит Искусство.

Закаты нынче не в моде. Они принадлежат тому времени, когда Тернер был на гребне волны. Любоваться ими – значит признаться в собственном провинциализме.

Закаты нынче в моде. Они принадлежат тому времени, когда Тернер был на гребне волны. Любоваться ими – значит быть современным.

Красота открывает нам все, поскольку не выражает ничего.

Красота не открывает нам ничего, поскольку выражает все.

Женатый мужчина привлекателен только для своей жены, да и то редко.

Женатый мужчина привлекателен для всех, а часто и для своей жены.

Дендизм – это утверждение абсолютной современности красоты.

Дендизм – это утверждение абсолютной несовременности красоты.

Разговор должен касаться всего, не останавливаясь ни на чем.

Разговор не должен ничего касаться, останавливаясь на всем.

Я люблю говорить ни о чем. Это единственное, о чем я что-нибудь знаю.

Я люблю говорить обо всем. Это единственное, о чем я не знаю ничего.

Только великие мастера стиля умеют быть ясными.

Только великие мастера стиля умеют затемнить смысл.

Каждый может творить историю, но лишь великие люди способны ее писать.

Каждый может писать историю, но лишь великие люди способны ее творить.

Англичане имеют много общего с американцами, кроме языка.

У англичан нет ничего общего с американцами, кроме языка.

Лишь современному суждено стать старомодным.

Лишь старомодному суждено стать современным.

Если бы мы судили об Оскаре Уайльде только на основании вышеприведенных изречений, вердикт вышел бы довольно суровым. Образцовый денди, не дотягивающий, однако, до лорда Браммела и даже до своего любимого дез Эссента, Уайльд не заботился о разнице между парадоксами, представляющими правду в оскорбительном тоне, афоризмами, выражающими правду в более приемлемом варианте, и афоризмами-перевертышами, сочиняемыми ради чистой игры слов и безразличных к истине. С другой стороны, представления Уайльда об искусстве, пожалуй, оправдывают его поведение. Он считал, что афоризм вообще не должен быть полезным, истинным или нравоучительным, но только красивым и стилистически изящным.

Однако этих рассуждений об эстетической провокации и стиле недостаточно, чтобы отпустить с миром Оскара Уайльда, учитывая, что он не видел разницы между парадоксальным вызовом и фатовством. Если следовать уайльдовским принципам, его должны были отправить в тюрьму не за то, что он любил лорда Дугласа, а скорее за такие его послания к лорду, как: “Это чудо, твои губы, красные, как лепестки розы, созданы не только для безумия музыки и песен, но и для безумных поцелуев”. И еще за то, что на судебном процессе Уайльд утверждал, будто данное письмо – это упражнение в стиле или своего рода сонет в прозе.

“Портрет Дориана Грея” был осужден лондонскими судьями по совершенно идиотским причинам. Однако с точки зрения литературной оригинальности при всем своем очаровании это всего лишь подражание “Шагреневой коже” Бальзака, изобилующее заимствованиями (пусть и косвенно признаваемыми автором) из романа Гюисманса “Наоборот”. М. Прац отмечает, что, кроме того, “Портрет Дориана Грея” многим обязан роману “Астарта (Господин Де-Фокас)” Лоррэна и даже одна из фундаментальных максим Уайльда-эстета (“Преступление никогда не бывает вульгарным, но вульгарность – всегда преступление”) – вариант высказывания Бодлера: “Денди никогда

не может быть вульгарным. Совершив преступление, он может не пасть в собственных глазах, но, если мотив преступления окажется низким и пошлым, бесчестье непоправимо”.

Тем не менее, как заметил Алекс Фальцон в упомянутом ранее итальянском издании уайльдовских афоризмов, сложно собирать афоризмы автора, который сам никогда не составлял из них сборников. Изречения, которые мы считаем афоризмами, возникли не для того, чтобы блистать сами по себе вне всякого контекста: они произносятся в определенном произведении или пьесе определенным персонажем при определенных обстоятельствах. Например, можно ли считать слабым афоризм, который автор вкладывает в уста недалекого персонажа? Будет ли афоризмом реплика леди Брэкнелл из пьесы “Как важно быть серьезным”: “Потерю одного из родителей еще можно рассматривать как несчастье, но потерять обоих, мистер Уординг, похоже на небрежность”? Отсюда и возникает законное подозрение, что Уайльд не верил ни в один из своих афоризмов и даже ни в один из своих лучших парадоксов, но лишь стремился изобразить на сцене общество, способное их оценить.

С другой стороны, он сам об этом говорит. Приведем пример диалога из пьесы “Как важно быть серьезным”:

Алджернон. Все женщины становятся похожи на своих матерей. В этом их трагедия. Но ни один мужчина не бывает похож на свою мать. А в этом его трагедия.

Джек. Ты думаешь, это остроумно?

Алджернон. Во всяком случае, великолепно сформулировано и настолько же верно, насколько верен любой афоризм в наш цивилизованный век.

В таком случае Уайльд – скорее писатель-сатирик, критикующий нравы современного ему общества, чем беспринципный любитель афоризмов. А то, что он прекрасно жил при этих нравах, это уже другая история и его беда.

Перечитаем “Портрет Дориана Грея”. За редким исключением самые запоминающиеся афоризмы вложены в уста такого бестолкового персонажа, как лорд Генри Уоттон. Уайльд не представляет их как жизненные правила, за истинность которых он лично ручается. Лорд Генри произносит, не без остроумия, целый ряд банальностей, известных обществу его времени (и именно поэтому читатели Уайльда развлекались его ложными парадоксами): восьмидесятилетний епископ продолжает твердить те же истины, которым его обучили в восемнадцать лет; самая обычная вещь начинает казаться

интригующей, если скрываешь ее от людей; главная прелесть брака заключается в том, что оба супруга вынуждены постоянно друг друга обманывать (но ранее лорд Генри скажет: главный вред брака в том, что он вытравливает из человека эгоизм); я не мог бы поручиться за то, что хотя бы десять процентов пролетариев ведет праведный образ жизни; в наше время разбитое сердце выдерживает множество изданий; люди молодые хотят быть верны – и не бывают, старики хотели бы изменять, да куда уж им; мне деньги не нужны, они нужны тем, кто имеет привычку платить долги, а я своим кредиторам никогда не плачу; я ничего не желал бы менять в Англии, кроме погоды; чтобы вернуть молодость, стоит только повторить все ее безумства; мужчины женятся от усталости, женщины выходят замуж из любопытства; женщины не бывают гениями; женщины – декоративный пол; женщины в высшей степени практичный народ, они много практичнее нас, мужчина в такие моменты частенько забывает поговорить о браке, а женщина всегда напомнит ему об этом; когда мы счастливы, мы всегда добры, но когда мы добры, мы не всегда счастливы; истинная трагедия бедных в том, что они могут себе позволить только самоотречение (кто знает, не прочел ли лорд Генри “Манифест коммунистической партии”, из которого и узнал, что пролетариату нечего терять, кроме собственных цепей?); мы можем быть любимыми и любить, но, в сущности, мы всегда одиноки; когда человек чем-нибудь действительно выдвинется, он наживает врагов; у нас одна лишь посредственность – залог популярности; в деревне всякий может быть праведником; семейная жизнь только привычка; преступники – всегда люди низших классов, для них преступление – то же, что для нас искусство: просто-напросто средство, доставляющее сильные ощущения; убийство – всегда промах: никогда не следует делать того, о чем нельзя поболтать с людьми после обеда…

Наряду с этой обоймой очевидностей, которые сверкают только потому, что их выстрелили одну за другой – в художественных списках самые банальные слова становятся достойными удивления, перекрещиваясь с другими банальными словами, – лорд Генри проявляет особый талант: он берет банальные выражения, недостойные даже конфетных оберток, и превращает их в лакомые кусочки при помощи перевертывания смысла:

Быть естественным – это поза, и самая ненавистная людям.

Единственный способ избавиться от соблазна – это уступить ему.

Обожаю простые удовольствия. Это последнее прибежище сложных натур.

К вам я пришел… за сведениями. Разумеется, не за полезными: за бесполезными.

Американцы… обладают большим здравым смыслом… Какой ужас!

Все вдохновляет меня на сострадание, но не на страдание.

В наши дни большинство людей… слишком поздно спохватываются, что единственное, о чем никогда не пожалеешь, – это наши ошибки и заблуждения.

Я слишком влюблен для того, чтобы жениться. [Афоризм принадлежит Дориану Грею, испорченному своим учителем.]

Мой мальчик, поверхностными людьми я считаю как раз тех, кто любит только раз в жизни.

Трагедии других кажутся бесконечно мелкими.

Самые нелепые поступки человек совершает всегда из благороднейших побуждений[35].

А кто принужден жить в согласии с другими, тот бывает в разладе с самим собой.

Мужчина может быть счастлив с какой угодно женщиной, если только он ее не любит.

Я никогда не придираюсь к поступкам, я требователен только к словам.

Лучше быть красивым, чем добродетельным[36].

Некрасивость – одна из семи смертных добродетелей.

Основание для всякой сплетни – вера в безнравственность.

Только поверхностные люди не судят по внешности.

Сейчас я выслушиваю с уважением только людей моложе меня.

Это прямо чудовищно, как люди себя нынче ведут: за вашей спиной говорят о вас чистую правду.

Единственная разница между капризом и страстью длиною в жизнь в том, что каприз длится немного дольше.

Нельзя отрицать, что лорду Генри принадлежит и ряд замечательных парадоксов:

В близкие друзья я выбираю себе людей красивых, в приятели – людей с хорошей репутацией, врагов завожу только умных.

Американские девицы так же ловко скрывают своих родителей, как английские дамы – свое прошлое.

Филантропы, увлекаясь благотворительностью, теряют всякое человеколюбие. И это их отличительный знак.

Я еще могу примириться с грубой силой, но грубая, тупая рассудочность совершенно невыносима.

Музыка Вагнера мне нравится больше всего. Она такая громкая, что можно разговаривать, не опасаясь, что кто-нибудь услышит разговор.

Влюбленность начинается с того, что человек обманывает себя… а кончается тем, что он обманывает другого.

Великие страсти – привилегия людей, которые проводят жизнь в праздности.

Женщины вдохновляют нас на шедевры, но мешают нам эти шедевры создавать.

Человека, называющего лопату лопатой, следовало бы заставить работать ею.

Но лучше всего лорду Генри удаются афоризмы, способные мутировать (перевертыши принадлежат вашему скромному автору):

Порок – это единственный красочный элемент, сохранившийся в современной жизни.

Добродетель – это единственный красочный элемент, сохранившийся в современной жизни.

Человечество относится к себе уж слишком серьезно. Это его первородный грех. Если бы пещерные люди умели смеяться, история пошла бы совсем по другому пути.

Человечество относится к себе недостаточно серьезно. Это его первородный грех. Если бы пещерные люди меньше смеялись, история пошла бы совсем по другому пути.

Женщина – это воплощение торжествующей над духом материи, мужчина же олицетворяет собой торжество мысли над моралью.

Мужчина – это воплощение торжествующей над духом материи, женщина же олицетворяет собой торжество мысли над моралью.

Правда в том, что в “Портрете Дориана Грея” показана легковесность лорда Генри, которая в то же время и отрицается. О нем говорят: “Не слушай его, дорогая… Он никогда не говорит всерьез”. Сам автор говорит о нем: “А лорд Генри стал своенравно играть этой мыслью, давая волю фантазии: он жонглировал ею, преображал ее, то отбрасывал, то подхватывал снова; заставлял ее искриться, украшая радужными блестками своего воображения, окрылял парадоксами… Лорд Генри чувствовал, что Дориан Грей не сводит с него глаз, и сознание, что среди слушателей есть человек, которого ему хочется пленить, оттачивало его

остроумие, придавало красочность речам".

Лорд Генри наслаждается изречениями, которые он считает парадоксальными, но его окружение о парадоксах невысокого мнения:

– Есть поговорка, что хорошие американцы после смерти отправляются в Париж, – изрек, хихикая, сэр Томас, у которого имелся в запасе большой выбор потрепанных острот.

– Парадоксы имеют свою прелесть, но… – начал баронет…

Однако лорд Эрскин говорит: "Разве это был парадокс? А мне так не показалось. Хотя, может быть, вы и правы. Но даже если и так? Ведь парадоксы прокладывают нам путь к истине, и, чтобы познать цену реальности, мы должны увидеть ее балансирующей на цирковом канате. Об истинности истин мы можем судить только тогда, когда они становятся акробатами". Лорд Эрскин не ошибался, но лорд Генри, который ни во что не верил, был скуп на парадоксы, и на его цирковом канате балансировало общее мнение, а не истина. Но, с другой стороны, разве это волновало лорда Генри?

– Теперь, мой молодой друг, – если позволите вас так называть, – я хочу задать вам один вопрос: вы действительно верите во все то, что говорили за завтраком?

– А я уже совершенно не помню, что говорил. – Лорд Генри улыбнулся. – Что-нибудь ужасное?

В "Портрете Дориана Грея" ужасных вещей говорят мало, но совершают предостаточно. Впрочем, Дориан поступает так, потому что друзья испортили его своими ложными парадоксами. Собственно, это и есть тот урок, что можно извлечь из романа. Но Уайльд отрицает поучительность своего произведения, о чем сам заявляет в предисловии: "Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля". А стиль уайльдовского романа заключается в выводе на сцену пустоты. Сам Уайльд пал жертвой того показного цинизма, который так развлекал читателей и зрителей, поэтому не стоит вредить ему еще больше, цитируя его афоризмы вне контекста, как будто автор хотел или мог с их помощью нас чему-то научить.

На самом деле лучшие из уайльдовских парадоксов появляются в "Изречениях и поучениях для молодых людей", которые он сам опубликовал как жизненные правила в одной оксфордской газете:

Порочность – это миф, придуманный добродетельными людьми для того, чтобы объяснить странную привлекательность некоторых людей.

Религия умирает в тот момент, когда доказана ее непогрешимость. Наука – это летопись умерших религий.

Воспитанные люди всегда противоречат другим. Мудрые противоречат сами себе.

Амбиции – это последнее прибежище неудачников.

Экзамен… Это когда дураки задают вопросы, на которые умным людям, в сущности, нечего ответить.

Только великим мастерам стиля удается быть неудобочитаемыми.

Первая обязанность человека в жизни – быть как можно более искусственным.

Вторая же обязанность человека до сих пор еще никем не открыта.

То, что происходит на самом деле, не имеет ни малейшего значения.

Скука – совершеннолетие серьезности.

Если человек говорит правду, рано или поздно его выведут на чистую воду.

Хорошо знают себя только поверхностные люди.

Но насколько истинными Уайльд считал эти утверждения, он сообщает во время судебного процесса: “Я редко думаю, что написанное мною – правда”. Или: “Это забавный парадокс, но едва ли его можно считать жизненным правилом”. С другой стороны, если “истина становится истинной, когда в нее верит более одного человека”, на какое общественное одобрение рассчитывает истина, высказанная Уайльдом? И если “во всех пустяковых делах важен стиль, а не искренность, во всех серьезных – тоже”, то не стоит требовать от Уайльда строгого различия между истинными парадоксами, очевидными афоризмами и ложными или лишенными истинности афоризмами-перевертышами. В своем творчестве он показывает скорее *furor sententialis,* то есть невоздержанное красноречие, чем страсть к философии.

Только под одним афоризмом Уайльд мог бы подписаться со всей искренностью, и именно на нем он строил всю свою жизнь: “Любое искусство абсолютно бесполезно”.

Портрет художника-бакалавра [37]

Вероятно, я не самый подходящий оратор, чтобы выступать на юбилее окончания Дж. Джойсом искусствоведческого факультета: в одной из статей, опубликованных в 1901 году в *St. Stephen's Magazine*, утверждалось, будто Джойса испортили итальянские идеи. Но не я был инициатором этого выступления, во всем виноват Дублинский университетский колледж. Что касается названия доклада, возможно, моя интертекстуальная игра не отличается особым остроумием, но я всего лишь *playboy of the southern world.*

Мне самому не по душе название, которое я выбрал. Я предпочел бы поговорить о тех временах, когда Джим, ученик иезуитского колледжа Клонгоуз-Вудс, на вопрос о своем возрасте отвечал: "Мне полседьмого". Но не будем уходить от темы и обратимся к Джойсу-бакалавру.

Наверное, всем известно, что во многих современных исследованиях по семантике слово *bachelor* стало чуть ли не волшебным словом – превосходным образцом неоднозначного понятия. "Передаваясь по наследству" от автора к автору, оно обрело как минимум четыре разных значения: молодой неженатый мужчина, юный оруженосец, бакалавр, молодой тюлень, не успевший обзавестись самочкой в сезон брачных игр. Тем не менее Роман Якобсон заметил, что, несмотря на разницу значений, в этих четырех омонимах есть нечто общее – идея незавершенности, незаконченности. *Bachelor* – это в любом случае тот, кто не достиг зрелости. Молодой мужчина еще не муж и не отец семейства, юный оруженосец еще не рыцарь, молодой бакалавр еще не доктор наук, несчастный молодой тюлень еще не альфа-самец.

В то время, когда наш Джим только окончил университетский колледж, он еще не был вполне Джойсом, автором произведений, без которых он так и остался бы дерзким выскочкой. Но позволю себе заметить, к концу своего обучения Джим не был таким уж незрелым, как может показаться. Именно в колледже он уже ясно обозначил в своих первых литературных опытах направление, которому будет следовать в более зрелые годы.

Джим начал свою карьеру в 1898 году. Английским языком он занимался с отцом О'Ниллом, ярым бэконианцем, итальянскому его учил падре Гецци, а французскому – Эдуар Кадик. Тогда в обучении главенствовали идеи неотомизма, которые частенько приводили к неверному пониманию Фомы Аквинского, но именно в колледже, еще до заметок

“Из парижского дневника”, у Джима сложилось какое-то представление о Фоме. Он сказал своему брату Станисласу, что Фома Аквинский – очень сложный мыслитель: его слова в точности соответствуют тому, что говорит или хотел бы сказать простой народ. Это, на мой взгляд, свидетельствует о том, что из учения Аквината Джим понял пусть и не все, но многое.

В своей публичной лекции “Драма и жизнь”, прочитанной 20 января 1900 года в Литературно-историческом обществе университетского колледжа, Джойс охарактеризовал поэтику “Дублинцев” следующим образом: “И все же я думаю, что за грустным однообразием существования можно разглядеть драму жизни. Самая большая банальность, самый мертвый из живых может сыграть роль в этой драме”.

В “Новой драме Ибсена”, опубликованной 1 апреля 1900 года в *Fortnightly Review,* уже заявлен фундаментальный для Джойса принцип безличности художественного произведения, который окончательно оформится в “Портрете художника в юности”. О драме он скажет, что Ибсен “рассматривает каждый факт в его истории и целостности, словно глядя на него с большой высоты взором, наделенным абсолютной остротой зрения, ангелической по характеру бесстрастностью и мощью, позволяющей смотреть даже на солнце, не прищуривая глаза”[38]. Так и Бог “Портрета” “остается внутри, или позади, или поверх, или вне своего создания, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушно подпиливающий себе ногти”[39].

В лекции “Джеймс Кларенс Мэнган”, которую Джойс прочел 15 февраля 1902 года все в том же Литературно-историческом обществе, а затем опубликовал в *St. Stephen’s Magazine,* он утверждает, что “красота, сияние Истинного – это присутствие благодати, когда воображение интенсивно созерцает истину собственного бытия или зримый мир, и дух, исходящий из красоты и истины, – это святой дух радости. Только они и есть реальность, и только они творят и поддерживают жизнь”. Отсюда, несомненно, и берет начало идея эпифании, которую Джойс будет развивать в своих последующих работах.

В “Изучении языков”, эссе, написанном на первом курсе университета (1898–1899), мы находим замечательное высказывание, которое ляжет в основу “Улисса”. Молодой автор говорит, что художественный язык избегает плоскости, “годной только для обычных выражений, благодаря дополнительному влиянию того, что прекрасно звучит в патетических фразах: многозначным словам, обилию инвектив, разнообразию фигур речи, но при этом даже в моменты наивысшего эмоционального

напряжения он сохраняет присущую ему симметрию”.

В том же самом тексте мы улавливаем отдаленное эхо “Поминок по Финнегану” и влияние работ аббата Вико, особенно когда Джойс говорит: “История слов тесно связана с историей человека. Сравнивая язык наших дней с языком предков, мы можем найти наглядные доказательства внешнего влияния на подлинный язык какой-либо народности”.

С другой стороны, главная одержимость Джойса, поиск художественной правды через привлечение всех мировых языков, просвечивает в другом отрывке из этого незрелого эссе Джима-первокурсника, который пишет, что “самые высшие ступени языка, стиль, синтаксис, поэзия, ораторское искусство и риторика в любом случае – образцы и свидетели истины”.

Утверждение, будто каждый автор развивает свою основную мысль в течение всей жизни, представляется особенно справедливым в отношении Джойса: не будучи еще бакалавром, он точно знал, что будет делать, и заявил об этом, пусть даже простыми и наивными словами, в университетском колледже. Иначе говоря, Джойсу удалось предвидеть то, чем он будет заниматься в зрелые годы, еще во время обучения в этих стенах.

На первом курсе Джим, размышляя над аллегорическим изображением наук в базилике Санта-Мария-Новелла, решил, что Грамматика должна быть “первой из наук”. И большую часть своей жизни он действительно посвятил изобретению новой грамматики, а поиском истины для него стал поиск совершенного языка.

В год избрания Дублина культурной европейской столицей уместно задуматься о том, что поиск совершенного языка всегда был и остается типично европейским феноменом. Европа родилась из одного культурно-языкового ядра (греко-римского мира), которое впоследствии распалось на разноязыкие народы. В античном мире не существовало ни проблемы идеального языка, ни проблемы многообразия языков. Сначала эллинистическое койне, а затем имперская латынь в достаточной мере обеспечивали систему международного общения от Средиземноморья до Британских островов. Два народа, которые изобрели язык философии и язык закона, отождествляли структуру своего языка со структурой человеческого разума. Только древние греки говорили *на языке.* Все остальные были варварами, то есть, исходя из этимологии слова, бормотали нечто невнятное.

Падение Римской империи ознаменовалось началом политического и лингвистического разделения. Латынь

искажалась. Нашествие варваров означало также вторжение их языков и обычаев. Половина римских владений перешли к грекам Восточной Римской империи. Часть Европы и почти все Средиземноморье начали говорить по-арабски. На рассвете нового тысячелетия появились на свет национальные языки, на которых мы, европейцы, говорим по сей день.

И именно в тот исторический момент христианская культура начала перечитывать страницы Библии о "смешении языков" во время возведения Вавилонской башни. Именно в те века становится привлекательной мысль открыть или изобрести довавилонский язык, общий для всего человечества, способный выразить суть вещей через их изначальное единство со словами. Подобный поиск универсальной системы общения, принимавший различные формы, не завершен и поныне. Одни изобретатели пытались вернуться назад к началу мира и открыть язык, на котором Адам разговаривал с Богом, другие заглядывали в будущее, пытаясь создать язык разума, который обладал бы утраченным совершенством языка Адама. Кто-то, следуя идеалу Вико, старался найти общий для всех народов язык мысли. Были изобретены международные языки, такие как эсперанто. В наше время работают над "языком искусственного разума", который будет общим для людей и компьютеров…

Тем не менее во время этих поисков универсального языка бывали случаи, когда находился какой-нибудь ученый, утверждавший, будто единственным совершенным языком может быть только язык его соотечественников. В XVII веке Георг Филипп Харсдёрффер считал, что Адам мог говорить только по-немецки, потому что только в немецком языке корни превосходно выражают природу вещей (позднее Хайдеггер скажет, что философствовать можно только на немецком языке, в крайнем случае на греческом). Для Антуана Ривароля ("Беседа об универсальности французского языка", 1784) французский был единственным языком, чья синтаксическая структура отображала подлинную структуру человеческого разума, а следовательно, самым логичным языком в мире (немецкий казался ему слишком гортанным, итальянский слишком нежным, испанский избыточным, английский слишком невнятным).

Хорошо известно, что еще в колледже Джойс прикипел душой к Данте Алигьери и остался верен ему на всю жизнь. Все его обращения к Данте ограничиваются только "Божественной комедией", но есть веские причины полагать, что Джойс был знаком с его идеями о происхождении языка и мечтами о создании совершенного поэтического языка, которые выражены

в трактате “О народном красноречии”. В любом случае Джойс должен был найти в “Божественной комедии” четкие отсылки к данной теме, а в XXVI песни “Рая” – новую версию старого спора о языке Адама.

Трактат “О народном красноречии” был написан между 1303 и 1305 годом, то есть раньше “Божественной комедии”. Хотя он выглядит как научный труд, на самом деле это нечто вроде комментария к самому себе: Данте анализирует свои методы художественного творчества, которые явно считает образцом любого поэтического дискурса.

По мнению Данте, многообразию народных языков до Вавилонского столпотворения предшествовал совершенный язык, на котором Адам беседовал с Богом и на котором его потомки говорили между собой. После истории с Вавилонской башней языки умножились сначала в различных географических зонах, а затем внутри мира, который мы называем романским и в котором выделились языки “си”, “ок” и “ойл”. Язык “си”, или итальянский, распался на множество диалектов, иногда отличающихся даже внутри одного города. Такой распад обусловлен непостоянством человеческой натуры, речевых привычек и обычаев – как во времени, так и в пространстве. Именно для того чтобы приостановить эти медленные, но верные изменения в естественном языке, изобретатели грамматики искали устойчивый язык, который оставался бы неизменным во времени и пространстве. Таким языком на несколько веков стала латынь средневековых университетов. Но Данте интересовал итальянский народный язык, и благодаря своей высокой культуре и связям, обретенным в изгнании и скитаниях, он экспериментировал как с различными итальянскими диалектами, так и с разнообразными европейскими языками. Цель трактата “О народном красноречии” – найти наиболее достойный и благородный язык, и поэтому Данте исходит из строгого критического анализа итальянских диалектов. С тех пор как лучшие поэты, каждый по-своему, дистанцировались от своих местных диалектов, Данте не исключает возможность найти “благородное наречие”, *просвещенный народный язык* (“источник света”), достойный занять место в королевском дворце национального государства, если оно у итальянцев когда-нибудь появится. Это должно быть наречие, общее для всех итальянских городов, но не характерное для какого-то отдельно взятого города, своего рода идеальная модель, к которой стремились бы все лучшие поэты и на которую ориентировались бы все существующие диалекты.

Поэтому вместо смешения разных наречий Данте предлагает

язык поэтический, близкий Адамову, как раз тот, основы коего он сам же с гордостью и закладывает. Этот совершенный язык, за которым Данте охотится, как за "благоуханной пантерой", иногда появляется в сочинениях поэтов, которых Данте считал великими. Но у них он еще в зачаточном состоянии, толком не сформированный, без четких грамматических правил.

На фоне диалектов, естественных, но не универсальных, и латинской грамматики, универсальной, но искусственной, Данте мечтает восстановить эдемский язык, который был бы и естественным, и универсальным. Но в отличие от тех, кто попытается впоследствии найти изначальный еврейский язык, Данте рассчитывает воссоздать эдемскую речь современными методами. Просвещенный народный язык, взявший за образец его, Данте, поэтический арсенал, – это средство, при помощи которого "современный" поэт исцелит вавилонский раскол.

Этот дерзкий замысел – выступить в роли создателя совершенного языка – объясняет, почему Данте, вместо того чтобы предать анафеме многообразие языков, обращает внимание на их природную силу, на их способность обновляться *со временем.* Именно на основе их созидательного потенциала он думает изобрести и ввести в обращение, без необходимости искать утраченные образцы, совершенный язык, который при этом будет современным и естественным. Если бы Данте считал изначальным языком еврейский, он обязательно выучил бы язык Библии и писал бы на нем. Но поэт никогда не задумывался о подобной возможности, ибо был уверен, что придет к своей цели через усовершенствование итальянских диалектов. Что до еврейского, он был для Данте просто одним из самых достойных воплощений универсального языка.

Многие дерзкие заявления молодого Джойса как будто намекают на ту же задачу восстановить условия для совершенного языка посредством личной поэтической фантазии, на цель сформировать "изначальное сознание" своего народа, создать язык, который будет не произвольным, как разговорная речь, но необходимым и мотивированным. Таким образом, молодой бакалавр на удивление глубоко проникся идеей Данте и следовал ей всю свою жизнь.

Тем не менее проект Данте, как всякий проект совершенного языка, заключался в том, чтобы найти язык, который позволил бы человечеству выйти из вавилонского лабиринта. Можно было, подобно Данте, принять многообразие языков, но совершенный язык должен быть ясным и очевидным, несмешанным. Напротив, проект Джойса, по мере того как он отдалялся от эстетики томизма, чтобы прийти к мировоззрению, выраженному

в “Поминках по Финнегану”, очевидно, старается преодолеть вавилонский хаос, не отрицая его, но принимая как единственную возможность. Джойс никогда не стремился устроиться напротив башни или рядом, он хотел жить *в ней.* Осмелюсь предположить, что решение начать “Улисса” с вершины некой башни является подсознательным намеком на конечную цель Джойса – вылепить многоязычное горнило, что ознаменовало бы не конец, а скорее торжество смешения языков.

Что послужило причиной такому решению?

Приблизительно в первой половине VII века в Ирландии появляется трактат по грамматике, озаглавленный *Auraicept na n-Éces* (“Наставление ученым поэтам”). Основная идея этого трактата заключается в следующем: чтобы приспособить правила латинской грамматики к ирландскому языку, нужно обратиться к возведению Вавилонской башни, а именно: в языке должно быть восемь или девять (по разным версиям текста) частей речи (существительные, глаголы, наречия и т. д.), подобно восьми или девяти основным материалам (вода, кровь, глина, дерево и т. д.), которые использовались при постройке башни. Откуда возникло такое сравнение? Семьдесят два ученых мужа школы Фениуса Фарсайда, которые изобретали первый язык, появившийся десять лет спустя после Вавилонского столпотворения (само собой подразумевалось, что это гэльский), хотели, чтобы он, как и довавилонское наречие, не только точно соответствовал природе вещей, но и учитывал природу других языков, родившихся в послевавилонские времена. Их идея восходит к отрывку из книги Исайи 66:18: “приду собрать все народы и языки”. Метод семидесяти двух ученых ирландских мужей заключался в том, чтобы разложить на части существующие языки, отобрать из них лучшее и из фрагментов выстроить новую совершенную систему. Можно сказать, что они поступали как настоящие художники, если следовать мысли Джойса: “…художник, что способен бережнее всего высвободить нежную душу образа из путаницы окутывающих его обстоятельств и вновь воплотить ее в художественных обстоятельствах, избранных как самые адекватные ее новому служению, – вот высочайший художник”[40]. Сегментация – которая и по сей день является основой лингвистического анализа – была настолько важна для семидесяти двух ученых мужей, что (как предполагает мой источник[41]) слово *teipe,* буквально и означающее “разлагать на части”, а следовательно, “отбирать, формировать”, автоматически дало ирландскому языку определение *berla teipide* (“отборный язык”). Впоследствии

“Наставления” как текст, определяющий это явление, стали считаться аллегорией мира.

Интересно отметить, что очень похожая теория была сформулирована современником Данте, великим каббалистом XII века Аврахамом Абулафией. По его мнению, Бог дал Адаму не определенный язык, а нечто вроде метода, универсальной грамматики, утраченной после Вавилонского столпотворения, но выжившей в памяти еврейского народа, который, в свою очередь, сумел с ее помощью создать еврейский язык, совершеннейший среди семидесяти послевавилонских наречий. Но еврейский, о котором говорит Абулафия, был не коллажем из других языков, а скорее системой, возникшей в результате комбинации двадцати двух изначальных букв (элементарных частиц) божественного алфавита.

Ирландские же грамматики не стали возвращаться к поискам языка Адама, но предпочли создать новый совершенный язык, свой гэльский.

Знал ли Джойс этих грамматиков позднего Средневековья? Я не обнаружил никаких отсылок к “Наставлениям” в его работах, но меня заинтересовал один факт, упомянутый Эллманном. 11 октября 1901 года во время заседания студенческого дискуссионного клуба юный Джим будто бы посетил публичную лекцию Джона Ф. Тейлора, который не только восхвалял красоту и совершенство ирландского языка, но и сравнил право ирландцев говорить на гэльском с правом Моисея и его народа использовать еврейский как язык Откровения, отказавшись от навязанного им египетского. Как известно, идея Тейлора нашла широкое отображение в “Улиссе”, в главе “Эол”, где проводится параллель между ирландским и еврейским языками, и это можно считать своего рода дополнительной лингвистической параллелью между Блумом и Стивеном.

А теперь позвольте заронить одно сомнение. В “Поминках по Финнегану” есть слово “тейлоризированный”, которое Атертон считал отсылкой к неоплатонику Томасу Тейлору[42]. Я бы предложил считать его отсылкой к Джону Ф. Тейлору. У меня нет точных доказательств, но мне кажется любопытным факт, что это слово встречается в отрывке “Поминок”, где Джойс сначала говорит об *abnihilisation of the etym* (“аннуляции этимологии”), затем употребляет выражения *vociferagitant* (“фоновибрирующий”), *viceversounding* (“инверсофонный”), *alldconfusalem* (“поликонфузионный”) и заканчивает словами *how comes every a body in our taylorised world to selve out this his* (“как приходит каждое тело в наш тейлоризированный мир, чтобы из себя этого его выйти”) с отсылкой к *primeum nobilees* (“нобилепремируемому)

и слову *notomise (*“нотомизировать”). Не исключено, что идея изобретать язык, расчленяя и обрезая корни слов, зародилась благодаря той самой старой лекции Тейлора и опосредованному знакомству с текстом “Наставлений”. Но поскольку у меня пока нет доказательств, подтвержденных текстом, я вправе представлять свои размышления на эту тему только как заманчивую гипотезу или личное развлечение.

Не существует и прямых доказательств тому, что на Джойса могли повлиять средневековые ирландские традиции. В своей лекции “Ирландия, остров святых и мудрецов”, прочитанной в Триесте в 1907 году, Джойс убеждал слушателей в древности ирландского языка, отождествляя его с финикийским. Нельзя сказать, чтобы Джойс был блестящим историком. Во время лекции он путал Иоанна Скота Эриугену (который точно был ирландцем и жил в IX веке) с шотландцем Иоанном Дунсом Скотом (родившимся в Эдинбурге в XIII веке, хотя во времена Джойса многие были убеждены, что он ирландец), словно считал их одним и тем же человеком. Кроме того, Джойс полагал, что автором “Ареопагитик” является покровитель Франции святой Дионисий (Сен-Дени), которого он называл Дионисием Псевдо-Ареопагитом, в то время как средневековая традиция приписывала авторство Дионисию Ареопагиту, жившему во времена святого Павла. Впрочем, эта атрибуция тоже неверна, и точно неизвестно, кто же тот реальный Дионисий. Как бы то ни было, автор “Ареопагитик” – Псевдо-Дионисий Ареопагит, а не Дионисий Псевдо-Ареопагит. Но в Дублинском университетском колледже Джойс изучал только латынь, французский, английский, математику, натурфилософию и логику, а не средневековую философию. В любом случае все эти аналогии между требованиями ирландских грамматиков и поисками совершенного поэтического языка у Джойса настолько любопытны, что я попытаюсь найти и другие связи между ними.

Чтобы изобрести свой поэтический язык, Джойс, пусть даже с весьма размытыми представлениями о древнеирландских традициях, хорошо изучил текст, на который он впервые прямо ссылается во время лекции в Триесте, – Келлскую книгу.

Молодой Джойс, конечно, слышал о Келлской книге в Тринити-колледже, так как позднее он упомянет “Келлскую книгу, описанную сэром Эдвардом Салливаном и иллюстрированную 24 цветными миниатюрами” (Лондон – Париж – Нью-Йорк, 1920). Экземпляр этой книги Джойс подарил мисс Уивер на Рождество 1922 года.

Недавно, представляя прекрасную факсимильную копию

рукописи[43], я обратил внимание на то, что это произведение искусства вызвало в свое время много шума, и я уверен, что на Джойса повлиял этот шум. Как-то я провел вечер (второй раз в своей жизни) в самом волшебном месте Ирландии – Семи Церквях Клонмакнойс. Тогда я в очередной раз убедился: даже тот, кто никогда не слышал об ирландских грамматиках или о Книге из Келлса, Евангелиях из Линдисфарна и Дарроу или о Книге Бурой Коровы, не может, глядя на эту панораму и на эти древние камни, не слышать гул, сопровождавший рождение и тысячелетнее существование Келлской книги.

История латинской культуры первого тысячелетия, в частности между седьмым и десятым веком, сохранила так называемый гесперийский стиль, который распространился от Испании до Британских островов, затронув обе Галлии[44]. Приверженцы классической латыни описали (и заклеймили) этот стиль, назвав его сначала “азиатским”, затем “африканским” и противопоставив уравновешенному “аттическому”. Квинтилиан в своем трактате “Риторические наставления” (XII, 79) подчеркивал, что идеальный слог должен быть: точным и подробным, но не чрезмерно; возвышенным, но не высокопарным; сильным, но не пугающим; строгим, но не печальным; важным, но не тяжелым и медленным; изящным, но не слишком пышным; приятным, но не расслабленным.

Не только римская риторика, но и раннехристианская осуждала κακοζελόν, или “дурной тон”, искусственность, азиатского стиля. Насколько были возмущены Отцы Церкви, столкнувшиеся с примерами подобного “дурного стиля”, видно из инвективы святого Иеронима *(Adversus Jovinianum, I):* “Есть такой варварский обычай среди писателей: их речь настолько запутана стилистическими ухищрениями, что мы больше не понимаем, кто говорит и о чем. Все в их писаниях чересчур раздувается, чтобы потом распластаться, как больная змея; все свернуто нераспутываемыми узлами, так и хочется повторить вслед за Плавтом: “Никто того не разберет, кроме Сивиллы”. Но к чему все эти словесные козни?”

Подобные нелестные слова мог бы произнести и какой-нибудь классик в отношении Келлской книги или “Поминок по Финнегану”. А между тем те стилистические ухищрения, в которых классическая традиция видела недостаток, для гесперийской поэтики стали достоинством. Гесперийский язык выходит из подчинения законам синтаксиса и традиционной риторики, ритм и метр нарушаются ради выражений в барочном вкусе. Цепочки аллитераций, которые в классическом мире считались бы какофонией, производят новую музыку,

и Альдгельм Мальмсберийский (*Epistola ad Eahfridum PL* 89, 91) развлекается составлением фраз, где каждое слово начинается с одинаковой буквы: *Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum paternoque praesertim privilegio panegyricum poetamtaque passim prosatori sub polo promulgantes…* Гесперийский язык обогащается невероятными гибридами, заимствуя еврейские и греческие слова, текст изобилует непереводимыми криптограммами и загадками. Если идеалом классического стиля была ясность, идеалом гесперийского стиля станет затемнение смысла. Если классический стиль восхвалял пропорции (меру, гармонию), гесперийский стиль отдавал предпочтение сложности построений, обилию эпитетов и парафраз, гигантскому, причудливому, безудержному, несоизмеримому, поразительному. Даже поиск неприемлемых этимологий приведет к распаду слова на элементарные частицы, которые потом обретут загадочные значения.

Гесперийская эстетика была главенствующим стилем Европы в те темные века, когда старый континент переживал демографический кризис, упадок земледелия, разрушение наиболее важных городов, дорог, римских акведуков. И на территории, покрытой лесами, не только монахи, но также поэты и миниатюристы смотрели на мир как на темный, опасный лес, кишащий чудовищами и пересеченный запутанными тропами. В те тяжелые темные столетия именно через Ирландию пришла на континент латинская культура. Но ирландские монахи, которые переработали и сохранили для нас то немногое, что осталось от классической традиции, диктовали свои правила в языке и изобразительном искусстве, выискивая на ощупь дорогу в густой лесной чаще. Как спутники святого Брендана, они скитались по морям и затерянным островам, сталкивались с чудищами, высаживались на гигантскую рыбу, приняв ее за остров. Они причаливали к землям, населенным душами падших с Люцифером ангелов, обращенных в белых птиц, видели чудесные фонтаны, райские деревья, стеклянную колонну посреди морских пучин, Иуду на скале, истязаемого непрекращающимися ударами волн.

Между седьмым и девятым веком, возможно, на ирландской почве (точно на Британских островах) появляется знаменитая *Liber monstrorum de diversis generibus* (“Книга чудовищ разных видов”), многие образы из которой мы находим в Келлской книге. На первых же страницах автор признается, что, хотя во многих серьезных трудах уже рассказывали подобную ложь, он не осмелился бы вновь обратиться к этим россказням, если бы “ваши настойчивые мольбы не налетели на меня, несчастного

моряка, подобно морской буре, и не скинули бы в море чудовищ… Без сомнения, не счесть всех видов морских чудищ, которые своими огромными телами, подобными горам, поднимают гигантские волны и своей грудью рассекают водную гладь почти до самого дна и движут ее к устью рек: когда они плывут, то вокруг них с громким ревом вздымается пена и летят брызги. Так, выстроившись, эта бесчисленная рать чудовищ пересекает вздыбленные голубые равнины и выплескивает в воздух струи белоснежной, как мрамор, пены. И, низвергая воды, уже вертящиеся вокруг их превеликих тел, в ужасные водовороты, они движутся к берегу, дабы не столько удивить сим зрелищем, сколько устрашить того, кто взирает на них оттуда”[45].

Как бы ни боялся автор солгать, он не может устоять перед завораживающей красотой этой очаровательной лжи, ибо она дает ему возможность плести бесконечное и запутанное, как лабиринт, повествование. Он рассказывает свою историю с тем же удовольствием, с каким в “Житии святого Колумбана” описано море вокруг Гибернии или с каким в “Гесперийских речениях” (автор “Книги чудовищ”, скорее всего, был хорошо знаком с этим произведением) используются прилагательные вроде *astiferus* (“звездоносный”) или *glaucicomus* (“зеленовласый”), чтобы описать племя марозов. Гесперийский стиль отдает предпочтение неологизмам вроде *pectoreus* (“сердцевещий”), *placoreus* (“кротковещий”), *sonorous* (“звуковещий”), *alboreus* (“беловидный”), *propriferus* (“собственноносный”), *flammiger* (“пламяносный”), *glaudifluus* (“восторгоструйный”).

Подобные лексические изобретения восхваляет Вергилий Грамматик в своих “Эпитомах” и “Посланиях”[46]. В наше время многие эрудиты утверждают, что этот грамматик из Бигорра, что рядом с Тулузой, на самом деле был ирландцем, и все – от его стиля до мировоззрения – может служить тому подтверждением. Вергилий жил в VII веке, то есть примерно за сто лет до создания Келлской книги. Он цитировал отрывки из Цицерона и Вергилия (того самого, настоящего), которых эти античные авторы не могли написать. Позднее мы обнаруживаем (или предполагаем), что он принадлежал к кругу риторов, каждый из которых взял себе в качестве псевдонима имя какого-нибудь классического писателя. Возможно, он пишет так, чтобы высмеять других ораторов. Находясь под влиянием кельтской, вестготской, ирландской и еврейской культур, Вергилий Грамматик описывает лингвистическую реальность, которая как будто порождена воображением современного поэта-сюрреалиста.

Он утверждает, будто существует десять вариантов латыни и в каждом из них слово “огонь” обозначается по-разному: *ignis, quoquihabin, ardon, calax, spiridon, rusin, fragon, fumaton, ustrax, vitius, siluleus, aenon* (“Эпитомы”, IV, 10). Геометрия – умение разбираться в травах и растениях, и поэтому медики могут называться геометрами (“Эпитомы” I, 4). Ритор Эмилий изящно изрек: “SSSSSSSSS. PP. NNNN-NNNN. GGGG.R.MM.TTT.D. CC. AAAAAA. IIIIVVVVVVVVVV. O. AE. EEEEEE”. Этот набор букв должен был обозначать: “Мудрый человек сосет кровь из мудрости и должен называться пиявкой” (“Эпитомы”, X, 1).

Гальбунг и Теренций спорят в течение четырнадцати дней и ночей о звательном падеже местоимения “я”, и это серьезная проблема, ведь речь идет о том, как следует обращаться к самим себе *(Egone recte feci?*[47]). Все это нам рассказывает Вергилий, напоминая молодого Джойса, который задавался вопросом, насколько священно крещение при помощи минеральной воды.

Каждый из упомянутых мною текстов может быть использован для описания страницы как из Келлской книги, так и из “Поминок по Финнегану”, потому что в каждом из них язык играет ту же роль, что в Келлской книге – миниатюры. Использовать слова для описания Келлской книги означает заново изобрести страницу гесперийской литературы. Келлская книга – это плетение и стилизация зооморфных орнаментов, это целые страницы, покрытые пышной листвой, среди которой резвятся обезьянки, как на средневековых гобеленах, где на самом деле каждая линия образует новое сплетение. Это сложный спиралевидный узор, который намеренно развивается вне всяких правил симметрии. Это симфония нежных цветов: от розового до желтовато-оранжевого, от лимонного до лилового. Четвероногие, птицы, левретки, играющие с клювом лебедя, невероятные человекоподобные создания вроде атлета на коне с головой между колен, который свернулся так, что образует заглавную букву, гибкие и изменчивые существа, которые просовывают головы через абстрактные узоры, вьющиеся вокруг заглавных букв и прорастающие между строчками. Страница как бы ускользает от нашего взгляда, живет своей жизнью, глазу не за что зацепиться, одно переходит в другое. Келлская книга – это царство Протея. Это порождение галлюцинаций, для которых не нужно нюхать кокаин или кислоту, чтобы создать бездны, потому что эти видения – безумие не одного человека, но целой культуры, ведущей диалог с самой собой, цитирующей другие Евангелия, другие письма, другие рассказы.

Это язык, который пытается заново создать мир через

переосмысление самого себя, полностью отдавая себе отчет в том, что в темные века ключ к познанию мира не может быть найден на прямой дороге, а только в лабиринте.

Выходит, не случайно все это вдохновляло Джойса в тот момент, когда он пытался создать книгу, которая одновременно представляла бы собой образ мира и произведение для "идеального читателя, страдающего идеальной бессонницей", – "Поминки по Финнегану".

Но и в отношении "Улисса" Джойс прямо заявлял, что многие заглавные буквы в Келлской книге сами по себе обладают свойствами целой главы его романа, и просил, чтобы его произведение сравнивали с миниатюрами из нее.

Глава из "Поминок", которая недвусмысленно обращается к Келлской книге, условно называется "Манифест Альпа". В этой главе рассказывается история о некоем письме, найденном в навозе. Это письмо становится символом всех попыток коммуникации, всей мировой литературы и самих "Поминок по Финнегану".

Страница из Келлской книги, которая особенно вдохновляла Джойса, называлась "темная страница" *Tunc* (лист 124e). Если взглянуть на эту страницу, одновременно читая, пусть даже невнимательно, какую-нибудь строчку из Джойса, создается впечатление, что мы имеем дело с мультимедийными средствами: язык отображает миниатюры, а миниатюры пробуждают лингвистические аналогии.

Джойс говорит о странице, на которой *every person, place and thing in the chaosmos of Alle amyway connected with the gobblydumped turkey was moving and changing every part of the time* ("каждое лицо, место и вещь в хаосмосе Всего, как-либо связанное с кулдыкнувшейся индеей, двигалось и менялось в каждую частицу времени"). Он говорит о *steady monologuy of interiors* ("стойко-моноложстве внутренностей"), где *a word as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons* ("слово, столь же хитроумно спрятанное в путанице смешанной драпировки, как полевая мышь – в гнезде из цветных лент") становится *Ostrogothic kakography affected for certan phrases of Etruscan stabletalk* ("остготской какографией, зараженной некоторыми фразами из этрусской застойльной беседы"), созданной из *utterly unexpected sinistrogyric return to one pecular sore point in the past… indicating… that the words wich follow may be taken in any order desidered* ("совершенно неожиданного синистрогирического возврата к одной чудной болячке в прошлом… с некоторым полузадержанным намеком… указывающим, что слова, следующие далее, можно взять в любом

желаемом порядке… бессвязном, исходном, срединном или конечном”)[48].

Итак, что же представляет собой Келлская книга? Древняя рукопись рассказывает нам о мире, созданном из тропинок, которые расходятся в двух противоположных направлениях, из приключений ума и воображения, которые невозможно описать словами. Речь идет о структуре, где один элемент может соединяться с любым другим. В ней нет отправных точек, а есть соединительные линии, каждая из которых может быть прервана в любой момент, чтобы потом продолжить путь. Эта структура не имеет ни центра, ни периферии. Книга из Келлса – это лабиринт. Именно поэтому она стала в возбужденном сознании Джойса образцом бесконечной книги, которую еще только предстоит написать и которую может читать только идеальный читатель, страдающий идеальной бессонницей.

Но в то же время Келлская книга (вместе с ее потомком “Поминками”) – это модель человеческого языка, а может быть, и мира, в котором мы живем. Возможно, на самом деле мы живем внутри некоей Келлской книги, наивно полагая, будто живем внутри энциклопедии Дидро. Как Келлская книга, так и “Поминки” наилучшим образом воссоздают ту картину мира, что представлена в современной науке. Это образ расширяющейся вселенной, возможно, завершенной, но бесконечной, полной вопросов. Эти книги позволяют нам чувствовать себя людьми своего времени, хотя мы плывем по тому же опасному морю, где скитался святой Брендан в поисках Затерянного острова, воспетого на каждой странице Келлской книги, призывающей и вдохновляющей нас искать совершенные способы для описания нашего несовершенного мира.

Джим-бакалавр вовсе не был незрелым. Ведь он видел, пусть даже сквозь туманную дымку, свои будущие задачи. Нам следовало бы понять, что неоднозначность наших языков, их естественное несовершенство – это не послевавилонская болезнь, от которой человечество должно излечиться, а скорее единственная возможность, которую Бог дал Адаму, говорящему животному. Понимать человеческие языки, несовершенные, зато способные создавать то наивысшее несовершенство, которое мы называем поэзией, – это единственный исход всякого стремления к совершенству. Вавилонская башня – это не несчастный случай. Мы живем в Вавилонской башне с самого начала. Не исключено, что первый диалог между Богом и Адамом происходил на финнеганской речи, и мы сумеем спокойно встретить судьбу рода человеческого, только когда возвратимся к башне и примем

единственную дарованную нам возможность.

Вся эта история началась в Дублине, когда один молодой человек не на шутку увлекся образами из Келлской книги, а также, вероятно, из Линдисфарнского и Дарроуского Евангелий или из Книги Бурой Коровы.

Once upon the time was a Dun Cow coming down along the maze and this Dun Cow that was coming down along the maze met a nicens little boy named baby Jim the bachelor… Давным-давно жила-была Бурая Корова, и как-то шла эта Бурая Корова по лабиринту, пока не встретила милого маленького мальчика по имени Джим-бакалавр…

Между Ла-Манчей и Вавилоном [49]

Мне особенно приятно, что Университет Кастилии – Ла-Манчи оказал мне честь, устроив церемонию вручения степени почетного доктора в своих краях и именно в юбилей Хорхе Луиса Борхеса[50]. Потому как в одном из здешних *сел, название которого мне нет охоты припоминать,* существовала и, возможно, еще существует библиотека. Из этой библиотеки, на полках которой хранились исключительно рыцарские романы, *можно было выйти.* И в самом деле, история хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского начинается как раз в тот момент, когда наш герой покидает место своих книжных мечтаний, чтобы почувствовать вкус приключений в настоящей жизни. Но поступает он так, будучи убежден, что книги говорят правду, а значит, можно, просто подражая им, совершать подвиги.

Триста пятьдесят лет спустя Борхес расскажет нам историю библиотеки, из которой *нельзя выйти* и в которой поиск истинного слова бесконечен и безнадежен.

Между двумя библиотеками существует глубинная связь: Дон Кихот пытался отыскать в мире подвиги, приключения, прекрасных дам, которых ему наобещали книги. Иными словами, он хотел верить и уверовал, будто мир подобен его библиотеке. Борхес, будучи меньшим идеалистом, решил, что его библиотека подобна миру. Именно поэтому он не видел смысла из нее выходить. Как нельзя сказать “остановите-ка мир, я хочу сойти”, так нельзя выйти из библиотеки Борхеса.

Есть множество историй про библиотеки: в одних рассказывается об утраченных библиотеках вроде Александрийской, в других – о библиотеках, из которых сразу же хочется выйти, потому что в них хранятся только абсурдные идеи и истории. Такова библиотека Св. Виктора, куда входит Пантагрюэль за несколько десятилетий до рождения Дон Кихота. Он с удовольствием прочитывает сотню томов, которые обещают приобщить его к вековой мудрости, но очень быстро покидает сие место, дабы заняться более полезным делом. Он оставляет нас в недоумении и слегка разочарованными. Разве не любопытно узнать, что было в тех томах, названия которых не устаешь смаковать: “Гульфик права”, “О павианах и обезьянах, с комментариями д’Орбо”, “Искусство благопристойно пукать в обществе”, “Муравейник искусств”, “О способах испражнения”, “О различиях супов”, “О превосходных качествах требухи”, “Хитроумнейший вопрос о том, может ли Химера, в пустом пространстве жужжащая, поглотить вторичные интенции”,

“Антидотарий для души”, “Клистерные поля”, “Об отечестве дьяволов”?

Что касается библиотек Сервантеса и Рабле, мы можем процитировать названия книг, хранящихся в них, потому что это законченные библиотеки, ограниченные той реальностью, о которой говорили писатели: одна – Ронсевалем, другая – Сорбонной. Но мы не можем назвать ни одного заголовка из библиотеки Борхеса, потому что число ее книг бесконечно и потому что интересно не столько содержание этих книг, сколько устройство самой библиотеки.

О Вавилонской библиотеке мечтали и до Борхеса. Одно из характерных свойств библиотеки Борхеса – помимо бесконечных томов, выставленных в бесконечной анфиладе комнат, – это наличие книг со всевозможными комбинациями из двадцати пяти букв, и невозможно представить такое сочетание букв, которого бы там не было.

Это была заветная мечта каббалистов: комбинируя до бесконечности конечное число букв, они надеялись однажды раскрыть истинное имя Бога. Вопреки ожиданиям я не упоминаю круги каталанского философа Раймунда Луллия. Он хотел набрать астрономическое число понятий, но из них сохранить только “истинные”, избавившись от остальных. Но если сложить вместе круги Луллия и комбинаторную утопию каббалистов, мыслители семнадцатого столетия надеялись, кроме имени Бога, подыскать имя для каждого индивидуума в мире и таким образом избегнуть проклятия языка, который обязывает нас описывать отдельные понятия через общие *(haeceitates* через *quidditates)*. Но пока у нас по-прежнему – как и у людей Средневековья – привкус горечи во рту из-за нехватки имен.

Немецкий поэт и философ Георг Филипп Харсдёрффер в “Занимательной математике и философии” (1651) предлагал разложить на пяти кругах двести шестьдесят четыре единицы (префиксы, суффиксы, буквы и слоги), чтобы создать комбинацию из 97 209 600 немецких слов, включая несуществующие. Христофор Клавий в комментариях к “Сфере” Иоанна Сакробоско пытался вычислить, сколько терминов можно создать из двадцати трех букв алфавита, комбинируя их два по два, три по три и так далее, составляя слова даже из двадцати трех букв. Швейцарский математик и астроном Пауль Гульдин (“Арифметическая задача сочетаний вещей”, 1622), подсчитывая все термины, которые теоретически можно создать из букв алфавита, длиной от двух до двадцати трех букв, достиг цифры семьдесят тысяч миллиардов слов. Чтобы записать эти слова в словарях из тысячи страниц по сто строчек на страницу и шестьдесят букв на строчку,

потребовалось бы 8 052 122 350 библиотек. Французский математик, философ и богослов Марен Мерсенн (“Универсальная гармония”, 1636), кроме слов, взял в оборот также “песни” (то есть музыкальные секвенции) и подметил, что из двадцати двух нот можно создать двенадцать тысяч миллиардов секвенций (и если кому-нибудь пришло бы в голову записывать их по тысяче в день, понадобилось бы двадцать три тысячи миллионов лет). Желая подшутить над этими комбинаторами, Свифт предложил свою антибиблиотеку, а на самом деле совершенный научный универсальный язык, для которого не потребовалось бы больше ни книг, ни слов, ни букв алфавита:

После этого мы пошли в школу языкознания, где заседали три профессора на совещании, посвященном вопросу об усовершенствовании родного языка. Первый проект предлагал сократить разговорную речь путем сведения многосложных слов к односложным и упразднения глаголов и причастий, так как в действительности все мыслимые вещи суть только имена. Второй проект требовал полного упразднения всех слов; автор этого проекта ссылался главным образом на его пользу для здоровья и сбережение времени. Ведь очевидно, что каждое произносимое нами слово сопряжено с некоторым изнашиванием легких и, следовательно, приводит к сокращению нашей жизни. А так как слова суть только названия вещей, то автор проекта высказывает предположение, что для нас будет гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний. Это изобретение благодаря его большим удобствам и пользе для здоровья, по всей вероятности, получило бы широкое распространение, если бы женщины, войдя в стачку с невежественной чернью, не пригрозили поднять восстание, требуя, чтобы языку их была предоставлена полная воля, согласно старому дедовскому обычаю: так простой народ постоянно оказывается непримиримым врагом науки! Тем не менее многие весьма ученые и мудрые люди пользуются этим новым способом выражения своих мыслей при помощи вещей. Единственным его неудобством является то обстоятельство, что в случае необходимости вести пространный разговор на разнообразные темы собеседникам приходится таскать на плечах большие узлы с вещами, если средства не позволяют нанять для этого одного или двух дюжих парней. Мне часто случалось видеть двух таких мудрецов, изнемогавших под тяжестью ноши, подобно нашим торговцам вразнос. При встрече на улице они снимали с плеч мешки, открывали их и, достав оттуда необходимые вещи, вели таким образом беседу

в продолжение часа; затем складывали свою утварь, помогали друг другу взваливать груз на плечи, прощались и расходились[51]. (“Путешествие Гулливера”, III, 5)

В любом случае очевидно, что Свифт тоже не мог бы избежать чего-то наподобие Вавилонской библиотеки. Чтобы назвать все предметы в мире, человечеству понадобился бы словарь, созданный из предметов протяженностью с целый мир. Так опять же исчезла бы разница между миром и библиотекой. По проекту Свифта мы жили бы в библиотеке, более того, стали бы ее частью. Мы никогда не могли бы из нее выйти. Мы не могли бы даже говорить о ней, так как в нашем мире, похожем на Вавилонскую библиотеку с ее шестигранниками, мы могли бы толковать только об окружающих нас предметах, пребывая в определенном месте и показывая на них пальцем.

Предположим, что проект Свифта воплотился в реальность и люди перестали говорить. Но и в этом случае, как предупреждал нас Борхес, библиотека содержала бы автобиографии архангелов и подробнейшую историю будущего. Исходя из этого замечания Борхеса, Томас Павел в своей книге “Вымышленные миры” предлагает нам принять участие в интереснейшем умозрительном опыте[52]. Представим, что некое всеведущее существо может написать или прочесть всеобъемлющую книгу, содержащую все истинные утверждения как о существующем мире, так и о возможных мирах. Поскольку об этих мирах можно говорить на разных языках и каждый язык будет по-разному их описывать, появится некое всеобъемлющее собрание всеобъемлющих книг. Предположим, что Бог поручит некоторым ангелам написать для каждого человека повседневную книгу, где ангелы будут помечать как все его желания, надежды, так и реальные события его жизни, соответствующие тому или иному верному утверждению в одной из всеобъемлющих книг всеобъемлющего собрания. Все повседневные книги отдельно взятого человека будут представлены на Страшном суде вместе с книгами, которые дают оценку жизни семей, племен и наций.

Но ангел, пишущий повседневную книгу, не только фиксирует верные утверждения: он их соединяет, оценивает, выстраивает в систему. И поскольку в день Страшного суда группы людей и индивиды будут иметь каждый своего ангела-хранителя, последние перепишут для своих подопечных астрономическое число повседневных книг, в которых те же самые утверждения будут связаны по-другому и иначе сопоставлены с утверждениями какой-нибудь всеобъемлющей книги.

Поскольку в каждой всеобъемлющей книге есть сведения об альтернативных мирах, ангелы будут писать повседневные книги, где перемешаны утверждения, верные для одной реальности и ложные для другой. А если представим какого-нибудь неловкого ангела, перепутавшего утверждения, которые отдельно взятая всеобъемлющая книга записывает как взаимопротиворечащие, в итоге мы получим целую серию комментариев, рубрик "Обо всем понемногу", комментариев к фрагментам этих рубрик, которые смешают в одну кучу отрывки книг разного происхождения. Тогда будет трудно определить, какие истории являются истинными, а какие выдуманными, и по отношению к какому прототипу. Так у нас появится астрономическое число книг. Каждая из них будет толковать о разных мирах, и одни читатели будут считать выдуманными истории, которые другие полагали истинными.

Павел пытается донести до нас, что на самом деле мы уже живем в подобной реальности, разве что книги были написаны не архангелами, а людьми: от Гомера до Борхеса. Он намекает, что вымышленные истории не такие уж "незаконнорожденные" по сравнению с "чистокровными", повествующими о реальности. Павел считает, что рассказанная им легенда довольно точно описывает наше положение в мире утверждений, которые мы привыкли считать "истинными". При приближении к размытым границам вымышленного и реального нас охватывает та же дрожь, что и перед книгами, написанными ангелами, но то же самое чувство нам следовало бы испытывать и перед некоторыми текстами, которые авторитетно представляют реальный мир.

Идея Вавилонской библиотеки сопряжена с не менее захватывающей идеей множества возможных миров. Неслучайно фантазии Борхеса вдохновили расчеты модальных логиков. Кроме того, всеобъемлющая библиотека Павла, в которой, безусловно, имеются труды Борхеса, включая его рассказ о Вавилонской библиотеке, удивительно похожа на библиотеку Дон Кихота: у хитроумного идальго хранились книги с невозможными историями, происходившими в возможном мире, так что читатель терял ощущение границы между выдумкой и реальностью.

Существует и другая история, выдуманная художником и повлиявшая на воображение ученых, правда, скорее не логиков, а физиков и космологов, – "Поминки по Финнегану" Джойса. Джойс не стал изобретать вымышленную библиотеку: он воплотил то, что позднее задумает Борхес. Он использовал двадцать шесть букв английского алфавита, чтобы создать целый лес несуществующих и многозначных слов. В качестве модели мира он предложил книгу, которую будет читать бесконечно

и периодично специально задуманный для нее *идеальный читатель, страдающий идеальной бессонницей.*

Почему я сейчас вспомнил о Джойсе? Наверное, в первую очередь потому, что Джойс и Борхес – мои самые любимые современные писатели, более прочих повлиявшие и на мое собственное творчество. Но также и потому, что пришло время поставить вопрос о сходстве и различии этих двух авторов, для которых игровым полем стали язык и мировая культура.

Я бы хотел поместить Борхеса в контекст современного экспериментализма, который, по утверждению многих, возникает тогда, когда литература начинает исследовать свой (а на самом деле общий) язык с такой доскональностью, что разлагает его до самых корней. Вот почему, когда речь идет об экспериментализме, на ум приходит Джойс как автор "Поминок по Финнегану". В этом произведении не только английский язык, но и языки всех народов мира превращаются в поток свободных частиц, которые собираются и разрушаются, порождая лексических монстров, потом свертываются на одно мгновение, чтобы снова раствориться, подобно космическому танцу атомов, в котором написанное распадается до этимона. Созвучность слов "этимон" и "атом", заставляющая Джойса говорить в своем произведении об *abnihilisation of the etym,* отнюдь не случайна.

Борхес, на первый взгляд, не ставит язык в критическое положение. Достаточно бросить взгляд на ясную прозу его эссе, традиционную грамматику его рассказов, легкость и доходчивость его стихов. В этом смысле Борхес более чем далек от Джойса.

Конечно, как всякий хороший писатель, Борхес придает живости и свежести языку, на котором пишет, но он не устраивает из него балаган. Если эксперименты Джойса с языком можно считать революционными, Борхес предстает как консерватор, безумный архивариус и заботливый хранитель культуры. Безумный, но консервативный архивариус. Но именно этот оксюморон ("безумный архивариус") становится ключевым словом в разговоре об экспериментализме Борхеса.

В планы Джойса входило превратить мировую культуру в игровое поле. Но об этом подумывал и Борхес. В 1925 году он еще признавал некоторые затруднения в прочтении "Улисса" (см. его "Расследования"). В ноябре 1939-го ("Сюр") Борхес уже смотрел с осторожным любопытством на каламбуры Джойса и, по словам Эмиля Родригеса Монегаля, уже в те годы сам придумал одно словечко во вкусе Джойса: *whateverano* (*what a summer* и *whatever is summer*). Открыто Борхес выразит Джойсу

свое восхищение и признательность в стихотворениях из книги “Хвала тьме”:

> И что потерянное поколенье,
> пожухнувшее зеркало, когда
> его твои оправдывают книги?
> Я – все они, все мы, кого спасла
> твоя неукоснительная строгость,
> чью жизнь твой труд невольно искупил.[53]

Итак, что связывает этих двух авторов, которые избрали полем своей игры мировую культуру, чтобы спастись и пропасть? Я полагаю, что литературный экспериментализм и языки. Но каждый язык, как известно лингвистам, имеет две стороны: означающее и означаемое. Означающее организует звуки, означаемое – идеи. Совокупность идей, составляющих форму определенной культуры, зависит от языка, потому что с его помощью мы формулируем мысли, порожденные нашим взаимодействием с мировым континуумом, и так познаем культуру. Без языка не существовало бы идей, а был бы только поток неосмысленных и невыраженных ощущений.

Экспериментировать с языком и с культурой, для которой он служит средством общения, означает работать на два фронта (означающего и означаемого): играя со словами, разрушая и вновь собирая их, мы перестраиваем идеи; играя с идеями, мы открываем для слов немыслимые горизонты.

Джойс играл со словами, Борхес – с идеями. И именно здесь вырисовывается разный подход двух авторов к бесконечной делимости объекта их манипуляций.

Неделимые частицы слова – это корни, слоги и фонемы. В крайнем случае можно переставить звуки, придумав неологизм или каламбур, или переставить буквы и получить анаграмму. В этом развлечении каббалистов Борхес знал толк.

Мельчайшая частица идеи, или означаемого, – это всегда сама идея или еще одно значение. Можно объяснить слово “мужчина” как “животное, принадлежащее роду людей, мужского пола” или слово “роза” как “цветок с мясистыми лепестками”, можно выстроить целую цепочку, объясняя одни идеи через другие, но идея как частица все равно не расщепляется.

Мы можем сказать, что работа с означающим производится на субатомном уровне, в то время как работа с означаемым осуществляется на уровне частиц, которые нельзя никак разделить, чтобы создать из них новые молекулы.

Борхес, в отличие от Джойса, избрал второй путь, и это путь

столь же строгий, абсолютный и точно так же проходящий на грани возможного и мыслимого. Чтобы добиться этого, Борхес учился у разных учителей, о чем он прямо заявляет (ранее я не зря упомянул несколько имен). Одним из них был Раймонд Луллий со своим “Великим искусством”, в котором Борхес видел предшественника современной информатики. Вторым, менее известным, учителем стал Джон Уилкинс: в своем “Опыте о подлинной символике и о философском языке” 1668 года английский ученый пытался создать идеальный язык, не дававший покоя Мерсенну, Гульдину и другим его современникам. Но Уилкинс не хотел бессмысленно комбинировать буквы, чтобы дать имя каждому предмету и явлению: он предпочитал работать с теми символами, которые он сам и другие называли “подлинными”. Мысль о них возникла благодаря китайским иероглифам, в которых каждому элементарному символу соответствует идея, так что при комбинировании элементов для называния вещей через имя проступает природа этих вещей.

Проект был обречен на провал, что я попытался объяснить в своей книге “Поиски совершенного языка в европейской культуре”[54], но интересно, что Борхес не читал трудов Уилкинса, а узнал о нем из Британской энциклопедии и какой-то еще книги, в чем он признается в своем эссе “Аналитический язык Джона Уилкинса” (“Новые расследования”). Тем не менее Борхес оказался в состоянии сформулировать сущность его идей и определить слабые места замысла британского лингвиста гораздо лучше других ученых, потративших всю свою жизнь на чтение массивного инфолио 1668 года. Оспаривая идеи Уилкинса, Борхес увидел в его трудах нечто общее с трудами других мыслителей семнадцатого века, тоже занимавшихся проблемой комбинирования букв алфавита.

Борхес, увлекавшийся универсальными и тайными языками, прекрасно знал, что проект Уилкинса не воплотим, потому как предполагает перечисление всех предметов и понятий в мире, а также единый критерий для упорядочивания всех наших идей – нерасщепляемых частиц. Именно в эту ловушку попадают все создатели утопии универсального языка. Но посмотрим, к какому заключению приходит Борхес.

Осознав раз и навсегда, что невозможно прийти к единой классификации мировых предметов, Борхес увлекся противоположной, по сути, мыслью: перевернуть и умножить классификации. Именно в эссе, посвященном Уилкинсу, упоминается невероятная китайская энциклопедия (“Небесная империя благодетельных знаний”), в которой мы находим

замечательный образчик нелепой и непоследовательной классификации, вдохновившей Мишеля Фуко на написание книги “Слова и вещи”, о чем сообщается в ее предисловии.

Заключение, к которому приходит Борхес из-за несостоятельности классификаций: мы не знаем, что такое мир. Более того, он утверждает, что “мира в смысле чего-то ограниченного, единого, мира в том смысле, какой имеет это претенциозное слово, не существует”. Но сразу же оговаривается: “Невозможность постигнуть божественную схему мира не может, однако, отбить у нас охоту создавать наши, человеческие схемы”[55].

Борхес знал, что построения в духе Уилкинса и многих научных теорий, как правило, дают результаты лишь частичные и временные. Сам он пошел другим путем: если семантические атомы знания многочисленны, игра поэта будет заключаться в том, чтобы заставить их вращаться, бесконечно смешивать их и создавать из них не только лингвистические этимоны, но и сами идеи. Миллионы новых китайских энциклопедий, “Небесных империй”, общая сумма которых никогда не будет подсчитана, – это и есть Вавилонская библиотека. Библиотека, которую Борхес отыскал на складе тысячелетней культуры и в дневниках каждого архангела. Но он не ограничился простым исследованием этой библиотеки: он попытался соединить разные шестигранные галереи библиотеки между собой, вставить страницы одной книги в другую (или, по крайней мере, найти возможные книги, в которых уже присутствовала такая путаница).

Речь идет о крайней форме современного экспериментализма – о постмодернизме, интертекстуальной игре. Но Борхес вышел за пределы интертекстуальности, предваряя эпоху гипертекста, когда в одной книге не только говорится о другой, но через одну книгу можно проникнуть в содержание другой. Описывая на каждой странице не столько форму своей библиотеки, сколько подробную инструкцию, как по ней передвигаться, аргентинский писатель, по сути, предвидел структуру современной всемирной сети – интернета.

Перед Борхесом стоял выбор: посвятить свою жизнь поиску тайного языка Бога (он рассказывает об этом поиске) или же восхвалять тысячелетний мир знания как танец атомов, переплетений цитат, склеивания смыслов, чтобы создать не только то, что уже было и есть, но и что будет и может быть, ибо именно таковы задачи и возможности библиотекарей Вавилонской библиотеки.

Только в свете этого экспериментализма Борхеса (с идеями, а не словами) становится понятной поэтика точки Алеф,

из которой можно увидеть в одно мгновение все бесчисленные и перемешанные предметы, населяющие мир. Сначала нужно увидеть все вместе, затем поменять комбинацию и увидеть нечто иное, и так до бесконечности можно создавать свою китайскую энциклопедию.

В таком случае проблема безграничности и всеохватности библиотеки, проблема конечности, бесконечности и периодичности числа ее книг, становится вторичной. Настоящий герой Вавилонской библиотеки – не сама библиотека, а ее читатель, новый Дон Кихот, подвижный, любящий приключения, неутомимый изобретатель, алхимик-комбинатор, способный приручить ветряные мельницы и заставить их вращаться вечно.

Для этого читателя Борхес придумал молитву в еще одном стихотворении, посвященном Джойсу:

> Пока закат придет заре на смену,
> пройдет история. В ночи слепой
> пути завета вижу за собой,
> прах Карфагена, славу и геенну.
> Отвагой, Боже, не оставь меня,
> дай мне подняться до вершины дня[56].

Борхес и мой страх влияния [57]

Явсегда говорил: на конгрессы по кардиологии не стоит приглашать людей, страдающих сердечными заболеваниями. Мне следовало бы не только поблагодарить вас за все приятные слова, сказанные в мой адрес на конференции, но и помолчать в соответствии с моей же мыслью о том, что написанный текст – это рукопись, найденная в бутылке. Это не значит, что нужно торопиться с прочтением рукописи, она должна отлежаться, пока рак на горе не свистнет, как говорят в народе. Вот почему в эти дни я записывал ответы на каждое выступление или дополнение, а потом решил не обсуждать каждый доклад по отдельности.

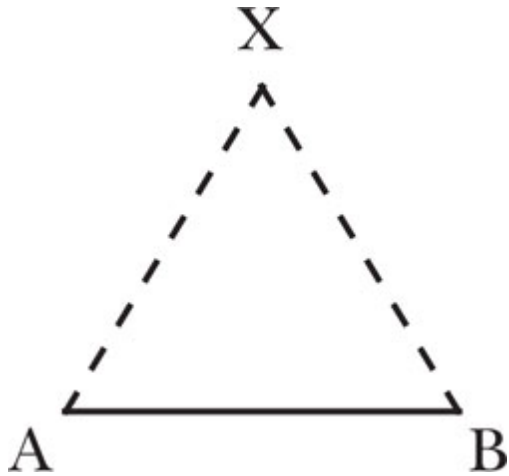
Давайте лучше с учетом высказанных вами соображений поговорим о влиянии. Это очень важный концепт в литературоведении, истории литературы и нарратологии, но и очень опасный. В ходе этой конференции я не раз вспоминал о его опасности и теперь хотел бы своими мыслями поделиться.

Когда речь идет о влиянии автора A на автора B и наоборот, возможны две ситуации:

(1) A и B были современниками. Например, мы можем озаботиться вопросом: имело ли место какое-либо взаимовлияние между Прустом и Джойсом? Нет. Писатели встретились всего раз в жизни, и каждый сказал про другого что-то вроде: “Какой неприятный тип, я ничего или почти ничего не читал из его произведений”.

(2) A предшествует B хронологически. Как раз этот вариант обсуждался на конференции. Но в таком случае мы можем говорить только о влиянии A на B.

Несмотря на все это, нельзя говорить о взаимовлияниях в литературе, философии, даже в научных исследованиях, не поставив на вершину треугольника некий X. Можем ли мы назвать этот X культурой, цепочкой предыдущих влияний? В соответствии с темой наших последних дискуссий назовем его мировой энциклопедией. Учитывать этот X следует всегда, и особенно в случае Борхеса, который, как и Джойс, пусть и иным способом, использовал в качестве инструмента игры мировую культуру.



Отношения авторов A и B бывают устроены по-разному: (1) B находит нечто интересное в произведениях A, не зная, что это часть X; (2) B находит нечто интересное в произведениях A и через творчество последнего приходит к X; (3) B обращается к X и только потом замечает, что то же самое было и у A.

Сейчас я не буду выстраивать точную типологию моих отношений с Борхесом, а приведу несколько почти случайных примеров. На другом заседании какой-нибудь ученый может при желании соотнести мои примеры с разными точками приведенного выше треугольника. Кроме того, часто картина предстает не такой уж однозначной. Говоря о взаимовлияниях, стоит учитывать непостоянство памяти: один автор может прекрасно помнить, что он вычитал у другого, скажем, в 1958 году, но не помнить об этом в 1980-м, пока пишет собственное произведение, и снова вспомнить (сам или с подсказкой) в 1990-м. Можно было бы устроить настоящий психоанализ влияний. Например, в моих литературных произведениях находили связи с другими авторами, которые я и сам прекрасно осознавал. Некоторые отсылки казались сомнительными, так как я абсолютно не был знаком с их источником. Некоторые меня удивляли, но выглядели убедительно, как в случае с *“Именем розы”,* где Джорджо Челли обнаружил влияние исторических романов Дмитрия Мережковского – и я должен признать, что читал их в двенадцатилетнем возрасте, хотя в то время, когда писал роман, об этом совсем позабыл.

Диаграмма вовсе не так проста, потому что кроме A, B и тысячелетней энциклопедии X существует также *дух времени.* Концепт *духа времени* не должен быть метафизическим или метаисторическим, его можно развернуть в цепочку

взаимовлияний, но самое удивительное, что он действует даже в сознании ребенка. Недавно я отыскал в старых ящиках одно свое произведение, написанное в десять лет: дневник некоего волшебника – открывателя, колонизатора и реформатора острова Гьянда в Северном Ледовитом океане. Если перечитать это детское творение сейчас, оно очень напоминает Борхеса, но совершенно очевидно, что я не мог в десятилетнем возрасте читать аргентинского писателя (тем более на его языке). Не мог я читать и утопий об идеальных государствах шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого столетий. Однако я прочел много приключенческих романов, сказок и даже детское переложение "Гаргантюа и Пантагрюэля", и бог знает какие химические реакции произошли в моем воображении.

Дух времени иногда заставляет думать даже о перевертывании временной линии. Помню, в семнадцать (то есть около 1948 года) я написал истории планет: рассказы, в которых персонажами стали Земля, Луна, Венера, влюбленная в Солнце, и так далее. Это были в своем роде "космикомические истории". Иногда я в шутку спрашиваю себя, как Итало Кальвино удалось проникнуть в мой дом много лет спустя, чтобы переворошить старые ящики и найти единственный экземпляр моих юношеских писательских опытов. Конечно, это шутка, но она лишний раз заставляет поверить в *дух времени*. Будете смеяться, но "Космикомические истории" Кальвино гораздо лучше моих.

Наконец, существуют темы, общие для многих писателей, потому что они как бы подсказаны окружающей действительностью. Например, я помню, сколько литературоведов после выхода в свет "Имени розы" находили книжки, в которых тоже упоминалось сожженное аббатство, причем многие из этих книжек я никогда не читал. Никто почему-то не задумался о том, что в Средние века монастыри и церкви частенько горели.

Сейчас, чтобы не цепляться за свою схему, введу в свою триаду – *интенция автора, интенция текста, интенция читателя* – еще и немаловажную для нашего разговора *интенцию интертекста*. Позвольте мне еще раз обратиться к моим немного запутанным связям с Борхесом: 1) его влияние, вполне мною осознанное; 2) случаи, когда читатели (в том числе и вы, уважаемые участники конференции) вынуждали меня признать неосознанное влияние Борхеса; 3) случаи, когда без учета более ранних источников и интертекстуальности мы условно считаем двусторонней связью трехстороннюю. К тому же Борхес был многим обязан мировой культуре. Он многое почерпнул из нее,

в чем сам с гордостью признавался, так что некоторые мотивы мы не можем приписывать исключительно Борхесу. Неслучайно я называл его “безумным архивариусом”: безумие Борхеса не может существовать без архива, в котором он работает. Думаю, если бы мы подошли к нему и сказали: “Это придумал ты”, – он бы ответил: “Нет! Это уже было, существовало раньше!” В качестве своего девиза он мог бы использовать фразу Паскаля, которую я взял эпиграфом к “Трактату по общей семиотике”: “Пусть никто не говорит, что я не сказал ничего нового; *расположение материала у меня новое*”.

Я говорю это не для того, чтобы умалить свои многочисленные долги перед Борхесом, а чтобы сформулировать основной принцип своего творчества, ваших изысканий и произведений Борхеса: мы всегда должны помнить о том, что книги разговаривают друг с другом.

В 1955 году издательство “Эйнауди” публикует “Вымышленные истории” Борхеса под названием “Вавилонская библиотека”. Их посоветовал издательству Серджо Сольми, великий поэт, которого я очень любил. Несколькими годами ранее он написал очерк о научной фантастике как жанре. Видите, какие шутки выкидывает *дух времени:* Сольми открывает Борхеса, в то время как читает американских писателей-фантастов, которые пишут (возможно, сами того не осознавая) в русле традиции утопических рассказов, берущей начало в семнадцатом – восемнадцатом веке. Не будем забывать, что еще епископ Уилкинс написал книгу о жителях Луны, а значит, он, как Гудвин и прочие, путешествовал по разным вымышленным мирам. Помню, как в 1956 или 1957 году Серджо Сольми, прогуливаясь со мной однажды вечером по площади Дуомо, сказал: “Я посоветовал “Эйнауди” напечатать эту книгу, нам не удалось продать и пятисот экземпляров, и все же прочтите ее, она очень хороша”. Именно тогда я впервые влюбился в Борхеса. Будучи единственным владельцем экземпляра книги, я ходил к друзьям и читал отрывки из его “Пьера Менара, автора “Дон Кихота”.

В ту эпоху я начал писать пастиши-пародии, которые впоследствии превратились в “Малый дневник”. Из чего я исходил? Возможно, самое большое влияние на меня оказали “Пастиши и смеси” Пруста, настолько большое, что, когда во Франции опубликовали мой “Малый дневник”, я назвал его “Пастиши и постиши”[58]. Когда же я издал “Малый дневник” в Италии в 1963-м, мне пришло на ум дать ему название, которое отсылало бы к роману Витторини *Piccola borghesia* (“Мелкая

буржуазия"), – *Piccola Borghes-ia* ("Малая Борхеасия"). Уже в этом обозначилась смесь влияний и перекличек.

Но тогда я не мог позволить себе ссылаться на Борхеса, потому что в Италии он был почти неизвестен читателю. Только в последующие десятилетия Борхес окончательно проникает на Апеннинский полуостров со всеми своими остальными произведениями, главным образом благодаря Доменико Порцио, моему дражайшему другу, начитанному человеку с широким кругозором, хотя и литературоведу-традиционалисту. В ту эпоху, когда у нас велись споры о неоавангардизме, Борхес не считался авангардным писателем. Тогда появились "Новейшие", "Группа 63", которые брали за образец Джойса или Гадду. Неоавангардисты интересовались литературным экспериментализмом, который обращался к *означающему* (форме). Образцом для них была нечитаемая книга. Борхес, напротив, писал классическим литературным языком, работал с *означаемым* (смыслами). В те времена он казался нам всем слишком правильным, а поэтому настораживал и с трудом вписывался в определенные рамки. Грубо говоря, если Джойс и Роб-Грийе стояли слева, Борхес – справа. И поскольку я не хотел бы придавать этому сравнению политический оттенок, мы спокойно могли бы поменять их местами – от перемены мест слагаемых сумма, как известно, не меняется.

В любом случае для некоторых из нас Борхес был "тайной любовью". Неоавангардисты признали его "своим" официально только много лет спустя.

В начале шестидесятых к фантастике причисляли или традиционную литературу, или научную фантастику, так что случалось, что литературоведы писали статью о научной фантастике и о фантастическом, но это не имело никакого отношения к теории литературы. Я думаю, что интерес к Борхесу возникает в середине шестидесятых вместе с подъемом теорий структурализма и семиологии.

Здесь необходимо отметить еще одну ошибку, которая постоянно повторяется даже в так называемых научных трудах: ныне их авторы утверждают, что итальянский неоавангардизм ("Группа 63") – это пример структурализма. На самом деле никто из этой группы не интересовался структурной лингвистикой, кроме меня, да и то это было мое личное хобби, возникшее в Падуанском университете (под влиянием Сегре, Корти, Авалле) и Париже (встречи с Бартом).

Почему же интерес к Борхесу рождается вместе со структурализмом? Да потому, что Борхес экспериментировал не со словами, а с концептуальными структурами, и только

методология структуралистов годилась для анализа и понимания его работ.

Позднее, когда я описываю библиотеку в "Имени розы", я думаю о Борхесе. Если вы прочтете мою статью "Код" в энциклопедии Эйнауди, вы увидите, что в одном из абзацев я провожу эксперимент с Вавилонской библиотекой. Эта статья была издана в 1976 году, за два года до того, как я начал писать "Имя розы", но уже тогда я долгое время был одержим библиотекой Борхеса. Когда я приступил к роману, естественно, мне приходит на ум идея библиотеки со слепым библиотекарем, которому я даю имя Хорхе из Бургоса. На самом деле я не помню, почему именно из Бургоса: возможно, потому, что я что-то вычитал про этот город и узнал, что в описываемую в романе эпоху в Бургосе уже производили *pergamino de paño,* то есть бумагу вместо пергамена. Иногда не упомнишь, что, где и когда ты прочел, особенно если читал много всего и быстро.

Меня нередко спрашивали, почему же Хорхе стал "отрицательным персонажем" в моей истории. На этот вопрос я могу ответить только одно: в тот момент, когда я давал этому герою имя, я понятия не имел, что он потом сделает (так же случалось и с другими моими романами, поэтому поиски точных прототипов и отсылок к тому или иному событию или персонажу будут напрасной тратой времени). Тем не менее не исключаю, что, когда передо мной возникла тень Борхеса, я находился под влиянием его рассказа "Смерть и буссоль", который произвел на меня сильное впечатление.

Влияние – странная штука. Если бы мне задали тот же самый вопрос, когда я замышлял сцену, в которой Хорхе и Уильям испытывают друг к другу влечение, я бы ответил, что думал о фрагменте из Пруста. В том эпизоде Шарлюс пытается обольстить Жюпьена и метафорически сравнивается с пчелой, кружащей над цветком.

Были у меня и другие образцы. Например, для меня была важна модель "Доктора Фаустуса" Томаса Манна. Старик Адсон рассказывает нам историю своей юности и вновь переживает ее, подобно тому как старый Серенус Цейтблом рассказывает историю Адриана Леверкюна. А вот еще один любопытный пример незамеченных влияний: мало кто из критиков нашел связь с "Доктором Фаустусом", но многие отыскали аллюзии на диалог между Нафтой и Сеттембрини из "Волшебной горы" Томаса Манна.

Приведу другие примеры. Я весьма признателен исследователям, обратившим внимание на возможное влияние флоберовского "Бувара и Пекюше" на "Маятник Фуко". В самом

деле, когда я писал свой роман, то много думал об этой книге и даже был готов перечитать ее, но потом передумал, решив "переписать" ее, подобно борхесовскому герою Пьеру Менару.

Совсем иной характер носят мои отношения с розенкрейцерами, которые и определили структуру "Маятника Фуко". Еще с юности я накопил целую полку книг, посвященных оккультным наукам. Как-то раз мне в руки попадает глупейшая книжонка о розенкрейцерах – тогда-то у меня и возникает идея создать своих "Бувара и Пекюше" из мистической чепухи. После этого я начинаю собирать второсортную оккультную писанину и исторически достоверную литературу о розенкрейцерах. И только когда я уже написал большую часть романа, мне на глаза попадается "Тлён, Укбар, Орбис Терциус" Борхеса, где он упоминает розенкрейцеров, опираясь, как часто с ним случалось, на вторичные источники (Де Куинси) и понимая суть вопроса лучше, чем ученые, потратившие на это всю свою жизнь.

Во время своих поисков я обнаружил фотокопию вышедшей из тиража книги – монографию Арнольда. Позднее, когда "Маятник" уже был издан, я посоветовал перевести старика Арнольда на итальянский язык. Сразу после этого французский издатель пожелал переиздать его и попросил меня написать предисловие. Тогда, уже сознательно обращаясь к Борхесу, я начинаю с "Тлён, Укбар, Орбис Терциус". Но кто знает: а что, если слова "роза" и "крест" запечатлелись в глубине моего сознания еще много лет назад, когда я прочел "Тлён", а потом всплыли из подсознания десятью годами позже – благодаря Борхесу, когда я прочел ту идиотскую книжку о розенкрейцерах?

В последнее время я размышлял над тем, насколько на меня повлияла "модель Менара". Это история, которую я не перестаю цитировать с тех пор, как прочел впервые. В какой степени она определила мой стиль письма? Вот в чем, сказал бы я, истинное влияние Борхеса на "Имя розы", а не в образе библиотеки-лабиринта. Вообще мир полон лабиринтами еще со времен Кносского лабиринта, и литературоведы-постмодернисты считают лабиринт самым популярным образом всей современной литературы. Я знал, что достаточно правдоподобно переписываю средневековую историю, которая, однако, в глазах моих современников приобретет иное значение. Я знал, что в описанной мною сцене из четырнадцатого века между братьями-миноритами и фра Дольчино итальянский читатель увидит почти буквальную отсылку к "Красным бригадам", даже против моей воли. И меня очень позабавил тот факт, что спутницу фра Дольчино звали Маргарита, как и жену Ренато Курцио. "Модель Менара" работала на сознательном уровне,

потому что когда я писал имя спутницы Дольчино, то понимал: читатель подумает, будто я имел в виду провести параллель с женой Курцио.

После “модели Менара” обращусь к “модели Аверроэса”. История Аверроэса и театра – еще одна моя любимая история. На самом деле единственная моя работа по семиотике театра вдохновлена историей Аверроэса[59]. Что же в ней такого особенного? Аверроэс Борхеса глуп, но не лично, а в культурном плане, потому что он видит перед глазами реальность (играющих детей) и не может соотнести ее с тем, что он читает в книге. Я подумал, что доведенная до абсурда ситуация Аверроэса – это *прием отстранения,* о котором говорят русские формалисты: описание предмета, как будто ты видишь его впервые, тем самым затрудняя читателю восприятие. Я бы сказал, что в своих романах переворачиваю “модель Аверроэса”: персонаж (культурно необразованный) часто с большими глазами описывает то, что видит, и не очень понимает увиденное, в то время как читатель должен это понять. Таким образом, я стараюсь создать умного Аверроэса.

Возможно, как сказал кто-то, это и есть причина успеха моих произведений: я использую прием, противоположный отстранению, – приобщаю читателя к тому, чего он не знал раньше. Я завожу некоего простого парня из Техаса, который никогда не видел Европы, в средневековое аббатство (или во дворец тамплиеров, или в музей, набитый непонятными экспонатами, или в барочную залу) и заставляю его почувствовать себя там уютно. Я изображаю средневекового персонажа, который непринужденно надевает очки, и его удивленных современников. Сначала простодушный читатель не понимает их удивления, но потом узнает, что очки только-только были изобретены в Средние века. Это не прием Борхеса, это моя “модель анти-Аверроэса”, но без Борхеса мне не удалось бы ее придумать. Это и есть настоящее влияние, а остальное – скорее видимость.

Вернемся к теме мирового беспорядка и мира-лабиринта, которая, как кажется, исходит непосредственно от Борхеса. Но я находил похожие идеи и у Джойса, и в средневековой литературе. “Лабиринт света” был написан Яном Коменским в 1623 году, а концепт лабиринта был частью идеологии маньеризма и барокко. В наше время не без влияния работы Коменского появилась прекрасная книга Гокке по маньеризму “Мир как лабиринт”. И это не все. Идея о том, что любая классификация в этом мире приведет к построению лабиринта или сада расходящихся тропок, ясно и четко была сформулирована еще Лейбницем в его предисловии

к энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. Все это могло стать источниками Борхеса. Вот случай, когда не совсем ясно даже мне самому, то ли я (автор В) благодаря Борхесу (автору А) пришел к Х (мировой культуре), то ли я (В) сначала открыл для себя некоторые аспекты Х, а потом заметил, насколько они повлияли на А.

Однако лабиринты Борхеса, возможно, объединили для меня все отсылки к лабиринтам, которые я открывал раньше у других авторов, так что у меня возник вопрос: а смог бы я написать "Имя розы" без Борхеса? Но в этом случае мы оказываемся перед абсурдным условием вроде: "А если бы Наполеон был сомалийской женщиной, победил бы он в битве при Ватерлоо?" Теоретически, запустив полным ходом машину отца Иммануила (иезуита из моего романа "Остров накануне"), мы увидим следующее: уже давно существуют библиотеки; споры о сущности смеха были характерны для средневекового мира; история с падением ордена только начиналась, если угодно, от Оккама и далее; игры с зеркалами уже были упомянуты в "Романе о розе" и исследовались арабами, к тому же с юных лет мне нравились стихи Рильке о зеркалах. Смог бы я использовать все эти элементы без Борхеса? Возможно, нет. Но смог бы Борхес написать все свои произведения, не имея за плечами багажа знаний, почерпнутых из текстов, о которых говорилось выше? Как иначе он катализировал бы идею лабиринта и мистических зеркал? Работа Борхеса заключалась в том, чтобы с огромного поля интертекстуальности собрать кружащиеся там темы и превратить их в назидательную притчу.

Я бы хотел выявить все случаи, когда поиск простого влияния одного писателя на другого становится опасным, так как теряются интертекстуальные связи. Борхес – это автор, который говорил обо всем. Невозможно найти в истории культуры темы, которой не коснулся бы Борхес. Один из исследователей заметил, что Борхес мог бы повлиять на платоновского "Парменида", когда писал свою "Сферу Паскаля", в которой выведены те же персонажи, что и у античного автора. Еще кто-то здесь говорил о шекспир-бэконовском вопросе. Борхес тоже отдает ему дань, но на эту тему существует обширная литература, начиная от семнадцатого века, не говоря уже о монументальных (и безумных) трудах девятнадцатого века, традиция коих продолжается и в наше время псевдосекретными обществами, которые ищут следы Бэкона в произведениях Шекспира. Идея, будто под именем великого барда писал кто-то другой, не могла не привлечь Борхеса. Но это не повод

утверждать, что ученые, которые пишут о шекспир-бэконовском вопросе, цитируют Борхеса.

А теперь обратим внимание на проблему розы. Я уже неоднократно рассказывал, что название “Имя розы” было выбрано моими друзьями из списка, который я набросал на скорую руку. На самом деле первый вариант заголовка звучал как “Преступления в аббатстве” (очевидная отсылка к “Убийству в доме викария” – традиционной теме английского детективного романа), имелся и подзаголовок: “Итальянская история из четырнадцатого века” (отсылка к Мандзони). Но этот вариант показался мне слишком громоздким, и я составил список названий, среди которых мне больше всего нравилось *Blitiri* (этот термин наряду с *babazuf* использовался поздними схоластами для обозначения слова, лишенного смысла). Затем, поскольку в последних строках цитировался стих Бернарда Клюнийского во вкусе номиналистов (*stat rosa pristina nomina* – “как роза при имени прежнем” – и т. д.), я добавил в список еще и “Имя розы”. Как я уже не раз объяснял, мне оно казалось удачным потому, что подлежало широкому толкованию, ведь роза в течение истории мистики и литературы приобрела множество разных значений, часто противоречивых. Я искренне надеялся, что оно не поддается однозначной “расшифровке”.

Напрасные старания: все искали точное значение. Некоторые видели в нем отсылку к шекспировскому стиху *a rose by any other name* – “…хоть розой назови ее, хоть нет”, – где смысл как раз противоположный тому, что подразумевал мой источник. Но, клянусь, я точно не думал об упоминаниях розы у Борхеса. Тем не менее мне очень понравился прозвучавший на конференции комментарий Марии Кодамы, вспомнившей Ангелуса Силезиуса, хотя вряд ли она читала высокоинтеллектуальный очерк, написанный много лет назад Карло Оссолой, о связи между названием моего романа и Ангелусом Силезиусом, немецким мистиком и поэтом семнадцатого века[60]. Так вот, Оссола заметил, что на последних страницах моего романа появляется коллаж мистических средневековых текстов той эпохи, когда пишет старый Адсон, в который я коварно подсунул анахронизм в виде цитаты из Силезиуса. Бог знает откуда я ее выкопал, но и не подозревал при этом, что Силезиус тоже писал о розе. Вот прекрасный пример того, как усложняется треугольник влияний, причем в данном случае прямого влияния не было вовсе.

Другая тема Борхеса, упоминавшаяся на нашей конференции, – это Голем. Я ввел ее в “Маятник”, потому что она была неотъемлемой частью мистической болтовни, но прямым

источником мне служил, разумеется, Майринк, а то и вовсе фильм, снятый по его произведению, и еще вторым планом каббалистические тексты, к которым я приобщился через Шолема.

На конференции много говорилось о том, что многие идеи, над которыми впоследствии работал Борхес, изначально сформулированы Пирсом и Ройсом. Думаю, если проанализировать указатель всех имен у Борхеса, едва ли там отыщется Пирс или Ройс. И тем не менее есть вероятность, что Борхес подвергался их влиянию через других писателей. Расскажу, что случается со многими владельцами обширных библиотек (моя включает около сорока тысяч томов, если считать шкафы в Милане и в других моих домах). Думаю, меня поймут те, для кого библиотека – склад не только и не столько прочитанных книг, сколько книг неизученных, ожидающих момента, когда в них возникнет нужда.

Каждому случалось откладывать какую-нибудь книгу на потом и испытывать угрызения совести, когда на нее падает взгляд. Но вот наступает день, когда мы наконец открываем одну из множества отложенных книг, чтобы узнать нужные нам сведения, начинаем читать и обнаруживаем, что уже знаем ее содержание. В чем же дело? Есть мистически-биологическое объяснение: пока мы переставляем книги с одного место на другое, стираем с них пыль, через кончики пальцев сущность книги мало-помалу проникает и в наше сознание. Есть объяснение более банальное – своего рода случайное, но постоянное сканирование: даже если мы просто переставляли тома с полки на полку, мы хоть разок в них да заглянули. Мы могли невольно увидеть какую-то страницу, сегодня одну, через месяц другую и так далее, пока не прочитывали большую часть книги, пусть даже не в линеарной последовательности.

Но настоящая причина нашего предзнания иная: между тем моментом, когда книга попала в наши руки, и тем моментом, когда мы ее открыли, мы читали другие книги, в которых было что-то из того, о чем говорилось в книге отложенной. Так, в конце нашего интертекстуального путешествия мы замечаем, что книга, которую мы никогда не читали, на самом деле тоже является частью нашего интеллектуального багажа и, возможно, сильно повлияла на нас. Думаю, что это можно сказать в отношении Борхеса, Пирса и Ройса. Если это и влияние, то никак не прямое.

Тема двойника. Почему я вывел тему двойника в “Острове накануне”? Потому что Тезауро в одной главе своей “Подзорной трубы Аристотеля”, посвященной романам, говорит, что, если вы хотите написать барочный роман, двойник нужен обязательно.

Следуя рекомендациям Тезауро, я ввел в начале своего романа брата-близнеца, а потом не знал, что с ним делать. Позже я нашел способ его использовать. Но стал бы я вставлять этого персонажа, если бы на меня, помимо советов Тезауро, не повлияла тема двойников у Борхеса? А что, если у меня на уме был двойник Достоевского? А что, если на Борхеса через других барочных авторов повлиял Тезауро?

В играх с интертекстуальным влиянием нужно быть предельно внимательными и не выбирать самый простой путь. Кто-то из читателей вспомнил, что у Борхеса упоминается обезьяна, стучащая вслепую по клавиатуре, в результате чего выходит "Божественная комедия". Но обратите внимание: у многих мыслителей девятнадцатого века, выступающих против теории эволюции и случайного возникновения мира, проходила идея о том, что если отрицать существование Бога, то выходит, мир был создан нечаянно, как в истории с обезьяной. Более того, тема еще более древняя, если мы вспомним Демокрита и размышления Эпикура о клинамене[61].

На одном из заседаний конференции был также затронут – с отсылкой к Маутнеру – вопрос: а может, подлинные символы – это знаки древнейшего китайского языка (отсюда идея Борхеса о китайской энциклопедии)? Но что подлинные символы – это китайские иероглифы, говорил еще Френсис Бэкон, и его утверждение положило начало поискам совершенного языка в семнадцатом веке. Против этой идеи выступает Декарт. Очевидно, что Борхес знал – то ли непосредственно, то ли через Маутнера – о письме Декарта отцу Мерсенну. Но был ли он знаком с речью Бэкона о подлинных символах и китайских иероглифах? Может быть, он пришел к этой теме через Кирхера? Или через еще какого-нибудь автора? Я считаю довольно продуктивной мысль запустить полным ходом машину интертекстуальности, чтобы увидеть, какие неожиданные обороты может приобрести влияние. Иногда наиболее глубоким оказывается влияние, о котором ты догадываешься только спустя какое-то время, а не сразу.

Мне хотелось бы вспомнить два случая из моей работы, которые не связаны напрямую с Борхесом, но находятся на пути к нему. Всегда существует проблема с объемом книги. С одной стороны, можно написать коротенькое стихотворение вроде "Бесконечности" Леопарди, а можно создать длинную и невыносимую книгу вроде "Маргариты Пустерлы" Канту. С другой стороны, "Божественная комедия" Данте тоже длинное, но превосходное произведение, тогда как краткий сонет

Буркьелло не более чем забавен. Оппозиция минимализма и максимализма – это не противопоставление ценностей. Это противопоставление жанра или метода. В этом смысле Борхес был минималист, а я максималист. Борхес краток, он быстро приходит к концу истории и именно этим мог бы понравиться Кальвино. Я же автор неторопливый (об этом я уже писал в своих “Прогулках в литературных лесах”).

Из-за объемности мое творчество можно было бы назвать необарочным. Борхеса привлекает барочное мировоззрение и то, как в эпоху барокко манипулируют различными идеями, но его манера письма далека от барочной. Это ясный неоклассический стиль.

Мне хотелось бы выявить некоторые идеи, которые возникли под сильным влиянием Борхеса, но не являются простым цитированием, а составляют, пожалуй, главное его наследие и потому могли повлиять не только на меня, но и на других писателей.

На конференции говорили о повествовании как о модели познания. Конечно, все притчи Борхеса повлияли на нас и научили, как можно создавать философские, метафизические утверждения, рассказывая истории. Но и здесь мы имеем дело с темой, которая начинается еще с Платона, Иисуса и, если угодно, заканчивается Лотманом (текстовая модальность против грамматических моделей) или психологией Джерома Брунера (нарративные модели помогают восприятию) и фреймами искусственного интеллекта. Однако я даже не сомневаюсь, что в моем случае воздействие Борхеса стало основополагающим.

И тут же я хотел бы напомнить призыв (именно поэтому я назвал Борхеса безумным архивариусом) перечитать всю энциклопедию с подозрением и недоверием, чтобы отыскать на полях обличающее слово, перевернуть все с ног на голову и заставить энциклопедию играть против самой себя.

Очень сложно избавиться от страха влияния – так, Борхесу было трудно служить предшественником Кафки. Говорить, что у Борхеса не было оригинальных мыслей, которых до него не существовало, – это все равно как утверждать, будто у Бетховена не было ни одной своей ноты. Борхес умел использовать самые разнообразные залежи энциклопедии, чтобы написать симфонию идей. Конечно, я попытался повторить этот урок (хотя мысль о музыке идей пришла ко мне от Джойса). Что я могу сказать? Перед мелодиями Борхеса, которые так легко напеть (даже когда они атональны), запомнить, воспроизвести, у меня возникает ощущение, будто он божественно играет

на фортепьяно, а я насвистываю на окарине.

Но все же я надеюсь, что после моей смерти найдется кто-нибудь еще бестолковее меня, для кого уже я стану предшественником.

О Кампорези: кровь, тело, жизнь [62]

Сложно сказать, кем был Пьеро Кампорези. Без сомнения, культурным антропологом. Около пятнадцати томов он посвятил так называемой *материальной культуре:* обычаям, поведению людей, особенно "низовому" поведению, связанному с телом, пищей, кровью, испражнениями, сексом. Тем не менее от антрополога мы ожидаем *полевых исследований,* изучения мифов и обрядов какой-нибудь еще существующей цивилизации.

Кампорези же изучает и читает *литературные* тексты, то есть тексты, относящиеся к истории литературы. Если вы захотите узнать его точную специализацию, вы обнаружите, что он историк итальянской литературы (по крайней мере, так написано в перечне его курсов в Болонском университете, хотя Кампорези часто вторгается на территорию других литератур).

Тем не менее Кампорези открывает и читает тексты, которыми пренебрегли другие историки литературы, потому что эти тексты обращались к повседневным проблемам, моральным или физическим. Точнее, коллеги ученого рассматривали их с точки зрения стиля, но не содержания. Кампорези всю жизнь перечитывал литературу как свидетельство материальной жизни. Кампорези – культурный антрополог, который отправляется изучать не современные нам "примитивные" и "дикие" культуры, а людей прошлого, самых что ни на есть цивилизованных.

Что я имею в виду? Кампорези подобен человеку, который входит в комнату, где лежит ковер с прекрасными узорами и рисунками, по мнению большинства – настоящее произведение искусства; но наш господин антрополог берет этот ковер за краешек, переворачивает и показывает всем, что под ним всегда копошились черви и тараканы, целая безвестная и *тайная* жизнь. Жизнь, о которой никто даже не догадывался. Тем не менее она всегда была под этим ковром.

Кампорези провел свою жизнь, читая и перечитывая забытые тексты или тексты, которые всегда маячили перед глазами, но никто не подходил к ним так, как Кампорези. Он смог поведать нам о мире прошлых веков, населенном бродягами, акробатами, целителями, ворами, убийцами, блаженными дурачками, фальшивыми или настоящими прокаженными. Он открыл тысячелетние мечты о стране Обжорства и Удовольствий, родившиеся среди народов, мучимых голодом, снова обратился к теме карнавальных ритуалов, колдовства, бесноватых.

Он извлек на свет тексты, благодаря которым мы осознаем,

насколько отличались представления прошлых веков о собственном теле, пище (Кампорези – настоящий *гурман,* который очень хорошо представляет, какими в отдаленные века были запах сыра и вкус молока.) Он перечитал строки религиозных проповедей, живописующих ад и его муки (что означало лишний раз увидеть в собственном теле источник боли и бесконечных страданий). Он рассказал, как люди ели, готовили, как цокали языком, проглатывая пищу; как приходили в возбуждение от эликсиров и мазей; как в восемнадцатом веке воспринимались такие экзотические и (тогда) чудесные напитки, как кофе, шоколад; как работали шахтеры, ткачи, цирюльники, хирурги, медики и народные целители; как жили бедняки, лишенные наследства, негодяи, воры, убийцы, разбойники. Все это было в книгах задолго до Кампорези, но он сумел эти книги *прочесть заново*.

Итак, он историк литературы, который призывает нас перечитать наименее известные тексты. Он культурный антрополог, но исследует обычаи прошлых цивилизаций по следам, которые они оставили в текстах.

Сложно сказать, кем был Кампорези. Признаюсь, если бы мне пришлось перечитать за раз все книги, которые он написал, меня бы стошнило: слишком много в них совокупляющихся, расчленяемых, насыщаемых, разрезанных, поглощенных, отверженных, униженных тел… Культурная антропология Кампорези носит жестокий, безжалостный, подтвержденный достоверными источниками характер. Если кто-нибудь попытается прочесть все книги Кампорези одну за другой, он испытает ужас, пресыщение, желание убежать от всей этой оргии соединительной ткани, кишок, ртов, опухолей, рвоты и обжорства. Книги Кампорези хороши в малых дозах, чтобы избавиться от одержимости торжествующего тела со всем его убожеством и величием. Читать их запоем – это все равно что в течение недели есть только кремовые торты или целую неделю плавать в собственных экскрементах.

В книгах Кампорези вы столкнетесь с невыносимым представлением человеческого тела на протяжении многих веков: с его кровью, его ритуалами, его мифами, его реальностью. Когда мы читаем эти книги, нами овладевает легкое (а иногда и весьма ощутимое) беспокойство. Мы созданы из костей, плоти и крови. Кровь имеет большое значение. Но ее изучают в специальных лабораториях, а непосредственно мы сталкиваемся с ней очень редко. Если нам случится порезаться ножом, мы накладываем пластырь и останавливаем ее при помощи специальных средств. Когда нас оперирует хирург, кровь течет, но мы спим. Если

случается дорожно-транспортное происшествие, мы вызываем полицию, скорую, но стараемся не смотреть на кровь. А ученые вроде Кампорези доказывают нам, что в другие века кровь была повседневностью, люди знали ее запах и вязкость.

Но так ли уж чужда нам кровь? Неужели мы так далеко ушли от веков, про которые нам рассказывает Кампорези? Тогда почему до сих пор существуют всякие секты сатанистов, культы крови? Мы даже можем найти их сайты в интернете.

Решили ли мы проблему нашего отношения к крови? Безусловно, мы больше не ходим смотреть на публичные казни через четвертование, во время которых кровь лилась рекой. Но, пока я пишу, итальянские журналисты рассказывают о Мадонне, которая плачет кровавыми слезами. Конечно, это суеверие, и не единственное – существует много харизматичных сект, предлагающих верующим ритуальное омовение в крови. Какова связь между кровоточащими изображениями Мадонн и кровавыми подробностями убийства актрисы Шерон Тейт?

Дело вот в чем: Кампорези восстанавливает обычаи, чувства, страхи и пристрастия, которые нам кажутся древними, и предлагает заглянуть в себя. Он призывает нас разобраться в темных связях между ритуалами и мифами прошлого и нашими побуждениями в настоящем. Открыть древнего человека в нас самих, пользующихся интернет-технологиями и думающих, что кровью занимаются только хирурги или ученые, изучающие новые мировые эпидемии.

Возможно, Кампорези стоит читать в небольших дозах, потому что, если мы прочтем все его книги, мы начнем задаваться вопросом: кто мы такие, цивилизованные люди?

Эта книга короткая. Давайте читать Кампорези в гомеопатических дозах. На данный момент достаточно. Может быть, потом вам захочется прочесть и другие его книги.

О символе [63]

Знаю, все, что бы я ни сказал о символе, оспорит в своем ученейшем эссе друг Бриози. А писал я по данной теме немало, включая статью в энциклопедии Эйнауди, которая потом стала одной из глав моей монографии “Семиотика и философия языка”. По старческому ли упрямству или, наоборот, из юношеской гордыни, но я вроде бы особо не менял своих суждений по этому поводу. Стремление к совершенству – хорошая штука. Сам часто этим грешу, доходя иной раз до шизофрении. Но в некоторых случаях лучше быть верным изначальной мысли, чем беспрестанно менять ее, боясь показаться “отставшим от жизни”, ведь даже в сфере идей моногамия не всегда признак отсутствия либидо.

Чтобы не повторять о символе сказанное ранее, затрону особый и чрезвычайно актуальный аспект этой сложной проблемы – феномен символической паранойи. Однако чтобы добраться до нее, я буду вынужден отчасти повториться, и, возможно, мое отступление покажется слишком длинным.

Символ – опасное слово. Всегда советую своим студентам не злоупотреблять им и внимательно следить, в каком контексте оно употребляется и какое значение приобретает в каждом конкретном случае. Честно говоря, я уже и сам перестал понимать, что такое символ. Я пытался определить символ как особую текстовую стратегию. Но помимо этой стратегии – к ней я еще вернусь – символ может быть понятием или совершенно ясным (однозначным выражением в определенном контексте), или довольно мудреным (многозначным выражением, затуманивающим смысл содержания).

Подобная двусмысленность объясняется древним происхождением термина и оправдана не только этимологией греческого слова *συμβάλλειν*, но и традицией, которую создала эта этимология. Символ подобен листу, исписанному с двух сторон, на котором одна сторона намекает на другую, но они никогда не предстают перед нашими глазами вместе. Если же когда-нибудь кто-нибудь все-таки представит оба эти оборота вместе, освободив их от наслоений дополнительных значений, они потеряют свою двусмысленность. Но то, что нас привлекает в этих двух разделенных элементах символа, это как раз постоянное отсутствие одного из них, а в разлуке, как известно, крепнет страсть.

Оставим в стороне этимологию. Первое недоразумение,

с которым мы сталкиваемся, особенно в научной терминологии, заключается в том, что символом часто называют семиотические процессы абсолютно ясные и бесспорные, понятия, которые сами по себе не являются двусмысленными, да еще и располагают к однозначному прочтению. Доказательством тому будет символическое изображение химического элемента или условность лингвистического или грамматического знака – в противовес неустойчивости, текучести иконографического.

Можно было бы утверждать, что определенную свободу толкования, присущую символу в темном и многозначном смысле этого термина со времен романтизма, имеют и логические символы. На самом деле это переменные величины, которые могут быть связаны с самым непредсказуемым содержанием. Подумайте над выражением символической логики: если *p,* тогда *q.* Создается впечатление, что *p* и *q* могут принимать какое угодно значение, но это не так. Что получится, если на место *p* я поставлю целую "Божественную комедию", а на место *q* – утверждение "дважды два четыре"? Предложение будет верным с точки зрения материальной импликации. Однако поменять порядок элементов в логической связке невозможно. Если я ставлю "Божественную комедию" на место *q* – с определенной точки зрения совокупность утверждений, присутствующих в тексте Данте, не является истинной (не мог живой флорентиец попасть в рай, да и едва ли на самом деле существует Харон), – по тем же законам логики заключение, имеющее верные предпосылки, становится ложным. В то же время система сработает, если вместо "дважды два четыре" (*p)* мы подставим целый текст "Майн кампф". В соответствии с известным парадоксом материальной импликации два ложных утверждения дадут верное. Поэтому бесполезно проделывать семиотические трюки, чтобы найти родство между математическим символом и темным символом романтической поэтики. У них разные функциональная и алетическая модальности, разный синтаксис.

Равно как и не имеет ничего общего с тем смыслом, который мы придаем символу, использование этого термина Э. Кассирером в его теории символических форм: речь идет о культурологической форме кантианского трансцендентализма. В этом смысле символической формой может стать сама евклидова геометрия с ее пятым постулатом параллельных прямых, вызывающим у нас ощущение бесконечности и невыразимости.

Будем придерживаться разумного решения, обусловленного повседневным опытом: в любом языке символическое связано с существованием второго смысла. К тому же это путь,

по которому пошел Тодоров в своей книге о символе. Но отождествление символического с любым непрямым значением приводит нас к смешению совершенно разных явлений.

Игра слов построена на наличии двух значений, классическим примером чему может служить загадка. Но два смысла выстроены, часто в силу предательской омонимии, согласно двум семантическим изотопиям, которые можно легко обнаружить. Как закодированное послание, загадка, построенная на игре прямого и переносного значения, должна быть дешифрована, и после этого оба ее смысла остаются неоспоримыми, без всяких оговорок.

Метафора не относится к разряду символического. Она позволяет различные истолкования – иными словами, метафора может до бесконечности развивать порождаемые ею изотопии. Но существуют правила интерпретации: утверждение “наша планета – маленькая, как клумба, и это делает нас такими жестокими” может подсказать нам тысячу поэтических идей, но никого не убедит, если существуют определенные культурные предпосылки считать нашу планету местом, где процветают доброжелательность и мир. Я скорее согласен с теми, кто утверждает, что буквальное прочтение метафорического выражения кажется ложным, странным или бессмысленным (наша Земля – не клумба), и именно в этом заключается главный признак метафоры. С символом, на мой взгляд, дело обстоит иначе, так как его смысловой потенциал таится за обманчивой наружностью очевидности.

И тем более не следует относить к разряду символов аллегорию, двусмысленное выражение, которое строится не на омонимии, а на почти геральдическом кодифицировании некоторых образов.

Современная западная традиция уже научилась отличать символ от аллегории, но это довольно позднее различие, начало которому положил романтизм со знаменитыми изречениями Гёте (“Максимы и рефлексии”)[64]:

Аллегория превращает явление в понятие, понятие в образ, но так, что понятие все еще содержится в образе в определенной и полной форме и с помощью этого образа может быть выражено (1.112).

Символика превращает явление в идею, идею в образ, и притом так, что идея всегда остается в образе бесконечно действенной и недостижимой. Даже выраженная на всех языках она осталась бы все-таки невыразимой (1.113).

Большая разница, ищет ли поэт единичного для общего или видит общее в единичном. Из первого способа возникает аллегория, где единичное служит лишь примером проявления общего, второй же составляет по существу природу поэта, он выражает единичное, не думая об общем и не указывая на него. Тот, кто жизненно охватывает то единичное, усваивает одновременно и общее, не замечая этого или заметив только позже (279).

Настоящая символика там, где частное представляет всеобщее не как сон или тень, но как мгновенное откровение непостижимого (314).

Однако классический и средневековый мир рассматривал термины “символ” и “аллегория” как синонимы. Примеры тому можно найти у таких авторов, как Филон, Деметрий (и другие грамматики), Климент Александрийский, Ипполит Римский, Порфирий, Псевдо-Дионисий Ареопагит, Плотин или Ямвлих. Они используют термин “символ” для наглядных и концептуальных изображений, которые иначе будут названы аллегорией.

О мире позднего Средневековья также говорилось как о “символическом мире”, где, по словам Эриугены (“О разделении природы”, 3), “нет ни одной зримой и телесной вещи, которая не означала бы нечто нетелесное и умопостигаемое”. Гуго Сен-Викторский позднее сравнит этот мир с “некой книгой, начертанной Божьим перстом”. А разве не будет наполнена символами реальность, в которой, по мнению Псевдо-Алана Лилльского, “все подобно розе”?

Послушать Хёйзингу (см. пятнадцатую главу его “Осени Средневековья”), так символический мир Средних веков мало чем отличался от мира в бодлеровских “Письмах”:

Не существует большей истины, которую дух Средневековья усвоил бы тверже, чем та истина, которая заключена в словах Послания к Коринфянам: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tune autem facie ad faciem* – “Видим ныне как бы в тусклом зеркале и гадательно, тогда же лицем к лицу” (1 Кор., 13, 12). Для средневекового сознания любая вещь была бы бессмыслицей, если бы значение ее исчерпывалось непосредственной функцией и ее внешнею формой; с другой стороны, при этом все вещи пребывали целиком в действительном мире. Подобное безотчетное знание присуще также и нам, и оно просыпается в такие мгновения, когда шум дождя в листве деревьев или свет настольной лампы проникают вдруг до таких глубин восприятия,

до каких не доходят ощущения, вызываемые практическими мыслями и поступками. Порою такое чувство может представляться гнетуще болезненным, так что все вещи кажутся либо преисполненными каких-то угрожающих, направленных против нас лично намерений, либо полными загадок, отгадать которые необходимо, но в то же время и невозможно. Это знание, однако, способно – и чаще всего так оно и бывает – наполнять нас спокойной и твердой уверенностью, что и нашей собственной жизни также отведена ее доля в прикровенном замысле мира[65].

Но эта мысль может принадлежать только писателю, который уже видел, как Верлен и Рембо бродят изгнанниками на границах собственной земли в поисках абсолютного, слышат тот же шум дождя в листве деревьев и испытывают необъяснимое томление в глубине сердца, увлеченные звучанием цветов. Разве это символизм позднего Средневековья, не говоря уже о раннем?

Чтобы приобщиться к наследию неоплатонизма, необходимо, подобно Дионисию Ареопагиту, понимать идею Единого как идею непостижимого и противоречивого, согласно которой “простые, абсолютные и неизменные таинства богословия, окутанные пресветлым мраком сокровенно таинственного молчания, в глубочайшей тьме пресветлейшим образом сияют”[66]. По Дионисию, “Бог – это Единое, Добро, Красота, понимаемые как Свет, Сияние, Рвение; эти идеи являются первостепенными для именования Бога: он и есть все эти понятия, но в соизмеримо и непостижимо более высокой степени”. Более того, напоминает нам Дионисий (и подчеркивают его комментаторы) для пущей очевидности, имена, которыми мы называем Бога, не могут ему соответствовать в полной мере и поэтому должны быть совершенно отличными от священного предмета изображения, невероятно несходными, почти вызывающе грубыми, исключительно таинственными. В данном случае создается впечатление, будто общие свойства символизируемого и символизирующего можно найти только ценой акробатических умозаключений и противоречивых утверждений. Если Бога называют светом, верующие не должны воображать небесные существа златовидными и световидными, поэтому “лучше сравнивать Бога с существами чудовищными вроде медведя или пантеры, иначе говоря – с чем-то абсолютно несходным”.

Сейчас такой способ выражения, который сам Дионисий называет “символическим” (во второй и пятнадцатой главах трактата “О небесной иерархии”), не имеет ничего общего с тем прозрением, тем упоением, тем мгновенным и молниеносным видением, которые каждая современная теория символизма считает характерным признаком символа. Для средневекового

человека символ – это способ постижения божественного, но не через называние его имени и не через обретение истины, о которой можно говорить только в терминах мифа, а не рационального дискурса.

Это скорее преддверие рационального дискурса, и задача символа сделать очевидной – в тот самый момент, когда он становится показательно и приемлемо полезным, – собственную несостоятельность и почти гегельянскую обреченность быть выверенным в последующем рациональном дискурсе. Иными словами, средневековый мир жаждал символов, средневековый человек испытывал страх, трепет и почтение перед медведем или пантерой, перед розой и дубом; но это были языческие пережитки. Не только теология, но и бестиарии стремились расшифровать эти символы, преобразить их в метафоры или аллегории, а тем самым воспрепятствовать их текучести.

С другой стороны, то же самое случается с архетипами Юнга, которые я, прибегнув к метафоре, отнесу к более широкой категории тотемов, неизменно властвующих и вызывающих в своей таинственности. Юнг стал первым, кто разъяснил нам, что, как только эти архетипические образы овладевают воображением мистика, вовлекая его в бесконечное извлечение смыслов, сразу же появляется какой-нибудь религиозный деятель, чтобы прокомментировать сочинения этого мистика, подчинить их определенному коду, сделать из них притчу. Тотем становится символом в самом примитивном смысле этого слова. Так, например, мы называем символами отличительные знаки политических партий, за которые мы отдаем свои голоса, ставя крестик (часто анонимный) в знак одобрения. Обладая призывными функциями разных уровней (насколько можно испытывать священный трепет или умирать за какой-нибудь флаг, крест, полумесяц или за серп и молот), эти отличительные знаки тем не менее подсказывают, во что нам следует верить, а что отвергать. Святое сердце Вандеи – это не то сердце, которое ослепило святую Маргариту-Марию Алакок. Из мистического переживания оно превратилось в знамя.

Идея символа как явления, которая отсылает нас к реальности, невыразимой словами, противоречивой, непостижимой, укрепляется на Западе только с распространением герметических текстов и благодаря “сильному” влиянию неоплатонизма. Но как только энтузиазм, вызванный отблесками темных речений Трисмегиста, входит в моду, становится стилем, койне, сразу же появляется желание, тогда средневековое, а сейчас герметическое, постичь символ и дать ему более-менее

общий смысл.

Забавно проследить, как эпоха барокко становится наиболее продуктивной в плане произведения, даже выдумывания заново тотемных предметов, я имею в виду гербы, девизы и эмблемы; любопытно, что о них в том веке при любом удобном случае говорили как о символах. “Синтагма символов” *(Sintagma de symbolis)* станет одним из самых известных комментариев к “Книге эмблем” Альциата, о “Символических формах” *(Symbolicarum Quaestionum)* будет говорить Акилле Бокки, о “Мире символов” *(Mundus Symbolicus)* – Филиппо Пичинелли, а о “Человеке описанном и символическом” *(Homo figuratus et symbolicus)* – Оттавио Скарлатини. Но что представляли собой эти символы, подытожит Тезауро в своей “Подзорной трубе Аристотеля”: “Символ – это метафора, обозначающая идею через изображение видимой фигуры”.

В этом торжестве символов всегда чувствуется догматическое желание комментария, иными словами – их истолкования. Почтенные тома ошеломляют нас обилием аллегорических образов, иные из которых откровенно фантастичны, самые что ни на есть изысканные трупы – настоящий праздник для психоаналитика, который едва ли станет читать не менее объемные комментарии к ним. Но если все-таки комментарий открыть, можно заметить, что постепенно он приводит нас к самой точной расшифровке каждой фигуры, дабы извлечь из нее одну-единственную мораль.

В этом смысле достойным жалости выглядит предприятие Кирхера, задумавшего раскрыть все тайны древнеегипетского письма. Он занимает привилегированную позицию, потому что находится перед чем-то напоминающим девиз или эмблему, но к которым никакой Альциат, Валериан или Ферр не подобрали бы ключ для прочтения. С того момента, как старые, известные образы связаны уже не с христианской (или языческой) традицией, а с божествами Египта, они обретают иной смысл, не тот, какой имели в нагруженных моралью бестиариях. Ссылки на Священное Писание, ныне отсутствующие, сменяются намеками на религиозную традицию более смутную, полную таинственных обещаний. Иероглифы рассматриваются как знаки, доступные лишь посвященным.

Для Кирхера символы – это выражения, отсылающие к содержанию скрытому, неизвестному, многозначному и исполненному тайны. В отличие от конъектуры, которая позволяет перейти от явного признака к его несомненной причине, “символ – это явная примета более глубокой тайны, иными словами, символ по природе своей способен привести наш

дух, через некое подобие, к постижению предмета, свойства которого скрыты или спрятаны под покровом темного выражения и который сильно отличается от того, что доступно внешним чувствам… Он не образуется из слов, но выражается в приметах, письменах, фигурах”[67].

Это знаки для посвященных, так как очарование египетской культуры зиждется на том, что мудрость, обещанная ею, кроется в непостижимых и загадочных оборотах, откуда ее следует извлечь и предоставить любопытству непосвященных невежд. Кирхер в очередной раз напоминает нам, что иероглиф – это символ чего-то священного (и в этом смысле все иероглифы – символы, а не наоборот) и сила этого знака в его недостижимости для профанов.

Но в этом случае барочный мир изобрел бы свое тайное письмо. Именно этого желает Кирхер, и именно этим он развлекается, почти бредя в письме императору, с которого начинается его “Египетский Эдип” *(Oedipus Aegiptiacus):*

Я разворачиваю перед твоими очами, о Священнейший Цезарь, полиморфное царство Иероглифического Морфея: больше скажу, театр, располагающий огромным разнообразием чудищ, и не просто чудищ в их нагом природном виде, но столь украшен он загадочными Химерами древнейшего знания, что, как я верю, острые умы сумеют почерпнуть оттуда неизмеримые кладези науки, не говоря уж о пользе для словесности. Тут Пес из Бубастиса, Лев из Саиса, Козел из Мендеса, устрашающий Крокодил, разевающий ужасную пасть, раскрывают тайные смыслы божества, природы, духа Древнего Знания, взыгравшего в прохладной тени образов. Тут томимые жаждой Дипсоды, ядовитые Аспиды, хитрые Ихневмоны, жестокие Гиппопотамы, чудовищные Драконы, жаба с раздутым брюхом, улитка в изогнутом панцире, мохнатая гусеница и прочие бестелесные образы составляют чудесно упорядоченную цепь, что раскручивается в святилищах природы. Здесь предстают тысячи экзотических вещей во все новых и новых образах, подверженных метаморфозам, обращенных в человеческие фигуры и снова возвращающихся в свое обличье, во взаимном переплетении звериного начала с человеческим, а человеческого – с искуснейшим божеством; наконец, божество, как о том гласил Порфирий, распространяется по Вселенной, вступая со всеми тварями в чудовищный союз; и там, величественные в разнообразных своих ликах, выступают и Собакоголовый, вздымая поросшую шерстью выю, и отвратительный Ибис, и Ястреб в носатой маске… и под

оболочкой невинного, влекущего к себе Скарабея таится жало Скорпиона [и т. д., следует перечень на четыре страницы], вот что мы созерцаем, вот что в пантоморфном театре Природы разворачивается перед нашим взором под аллегорическим покровом скрытых значений[68].

Именно эти скрытые значения архаичного языка египтян очаровывают Кирхера, который восхваляет его в противовес строго кодифицированной иероглифике китайского языка, где каждый знак соответствует определенной идее. Подобная система пришлась бы по душе Бэкону, но не Кирхеру. Египетские символы *integros conceptos ideales involverant* (включают в себя цельные идеальные понятия), но под словом “включать” Кирхер подразумевал не “понимать”, “предлагать объяснение”, а скорее “прятать”, “скрывать”… Египетские иероглифы для Кирхера были подобны кокеткам, которые кружат своим воздыхателям голову, играя на их неудовлетворенной когнитивной страсти, но никогда не уступают им.

Но о чем пишет Кирхер после всех этих вступлений на тысяче страниц трех своих разных произведений? Он пытается заняться расшифровкой, желает доказать свою состоятельность как египтолог; стремясь раскрыть тайный смысл всех этих знаков, он их переводит, убежденный, что существует единственно верной способ перевода. Мы-то знаем, что он ошибался, но нас интересует сейчас не результат, а намерения. Шампольон, нашедший верную расшифровку, завершит дело Кирхера самым прозаичным образом, лишив иероглифы двусмысленности: он откроет нам, что египетские символы были условными знаками, обладавшими фонетическими значениями. Однако Кирхер уже начинал делать то же самое. Менее убежденные католики и теологи, чем он, попытаются сохранить за этими иероглифами флер неразрешимой загадки, преобразуют их в символы низкопробного оккультизма и на самом деле будут очарованы не их непостижимостью, а их надежностью в качестве символов некой загадки. Загадки, которая никогда не будет разгадана, но не потому, что она непостижима, а потому, что владеющие ответом решили не разгадывать ее, чтобы иметь возможность продавать эти знаки как фирменный ярлык, как обещание волшебного эликсира коллекционерам абсолютного или завсегдатаям театра Гран-Гиньоль.

Наши представления о символическом коренятся в светской традиции, для которой то абсолютное, что являют или скрывают символы, уже не религиозное, а поэтическое. В наши дни мы

говорим о символе благодаря французскому символизму, манифестом которого могли бы служить “Письма” Бодлера:

> Природа – строгий храм, где строй живых колонн
> Порой чуть внятный звук украдкою уронит;
> Лесами символов бредет, в их чащах тонет
> Смущенный человек, их взглядом умилен.
> Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,
> Где все едино, свет и ночи темнота,
> Благоухания и звуки и цвета.
> В ней сочетаются в гармонии согласной[69].

Только тогда можно сказать, как Малларме, “цветок” и не решать, что точно он будет символизировать. Даже отсутствие цветов будет исполнено смысла, а значит, за этим образом кроется все и ничего, и нам остается лишь пребывать в вечном недоумении и мучиться вопросом, что же значит *le vierge, le vivace e le bel aujourd'hui* (“чистое, живое и прекрасное сегодня”). Но в таком случае больше не существует предметов, будь они эмблемами, загадочными изображениями, отдельными словами, которые имели бы символическое значение сами по себе. Цветок Малларме тоже не стал бы символом без пустого, неисписанного листа бумаги. Символ возникает только в контексте, и тогда им может стать любой образ, слово, предмет.

Какой семиотический ключ можно предложить не для толкования, а для выявления этой текстовой стратегии, которую я назвал бы символическим модусом? Подсказку нам уже дал много лет назад один страстный и весьма решительный искатель вторых смыслов – Августин. Когда что-нибудь семантически понятное в Писании нам кажется неуместным, избыточным, необъяснимо настойчивым, в этом случае стоит поискать скрытый смысл. Внимание к символическому модусу рождается, когда мы обнаруживаем, что в тексте есть нечто такое, что производит определенное впечатление, хотя без этого можно было бы обойтись, и задаемся вопросом, зачем оно там. Причем это не метафора – она бы оскорбила здравый смысл и нарушила чистоту нулевой степени письма. Это не аллегория, так как не отсылает ни к какому геральдическому коду. Эта лишняя информация присутствует в тексте, особо не раздражая, разве что замедляя чтение. Но ее необъяснимое несоответствие, ее безобидная избыточность наводят нас на мысль, что за нею что-то кроется.

Именно иррациональность, необоснованность этой фигуры

делает из нее тотем. Именно вопрос “зачем ты здесь?” подвигает нас на поиски ответа на неразрешимый вопрос. Это тот редкий случай, когда не наша деконструктивная ὕβρις (гордыня), а сама интенция текста влечет нас по течению.

Зачем Эудженио Монтале истратил более шестидесяти строк своих “Старых стихов”, чтобы рассказать нам о том, как ужасная бабочка с хищным хоботком проходит сквозь тонкие нити абажура, мечется, как безумная, смахивая со стола карты? И вот иррелевантные сравнения, которые делают ее тотемом: “…и это навсегда, как то, что длится полноценный кон, подобно ходу суток, и то, что память растит в себе”[70].

Почему Элиот в своей “Бесплодной земле” обещая показать тень, которая по утрам “за тобою шагает”, а вечером “встает пред тобою” (здесь нам решать, имеют ли слова его стихов прямой или переносный смысл), вдруг заявляет: “Я покажу тебе страх в горсти праха”?[71] В этом случае символ превосходит возможности метафоры. Конечно, эта горсть праха может быть метафорой многих вещей, но традиционно и почти через катахрезу – это метафора неудачи. Сколько раз в жизни наши надежды “разбивались в прах”. Что бы значило это выражение? Неужели Элиот желает нам показать боязнь этого праха? Неудача разочаровывает, расстраивает, подавляет, но не пугает, потому что в ней нет ничего неожиданного. Значит, горсть праха в стихотворении Элиота обозначает что-то другое. Возможно, она там с момента возникновения Вселенной, который может быть неудачей только для Демиурга. Возможно, это эпифания мира без Большого взрыва и Демиурга, доказательство нашего “бытия-к-смерти” (но “Бесплодная земля” была написана за пять лет до хайдеггеровского “Бытия и времени”).

Эпифания, именно так. В сущности, эпифания в понимании Джойса – это более профанная или, наоборот, религиозная версия (Барилли назовет это “материальным экстазом”) символического модуса. Итак, когда что-то появляется, мы чувствуем, что это явление чего-то важного, иначе оно не было бы таким странным, пусть даже пока мы не знаем, что за этим явлением скрывается. Символ – это звезда волхвов, которые приходят неизвестно откуда, непонятно, куда идут и кому пришли поклониться. Вифлеемские ясли пусты, либо в них лежит таинственный предмет – кинжал, черный ящик, стеклянная сфера со снегом, который падает на Мадонну-ди-Оропа (Черную Мадонну), или вообще клочок железнодорожного расписания. Тем не менее эта звезда мерцает хотя бы для нас, откликающихся на зов иррационального.

Но вернемся к “Бесплодной земле”: почему “в толпе я увидел

знакомого, остановил и воскликнул: “Стетсон!”? Почему Элиот и Стетсон сражались вместе при Милах? Почему Стетсон закопал в прошлом году в саду мертвеца, который сейчас начал давать побеги? Почему он должен держать подальше Пса?

Роберто Котронео в своем недавнем эссе “Если однажды летним утром ребенок” попытался истолковать текст: ну конечно, кто носил широкополую шляпу, как не Эзра Паунд? Почему упоминается битва при Милах? Не потому ли, что после своей победы в Первой Пунической войне Рим ввел культ фригийской богини и ритуалы плодородия, чтобы заклясть силу Карфагена (и именно тогда происходит смешение двух миров)? Безусловно, подобное прочтение абсолютно законно и одобрено самим Элиотом, когда он в авторских примечаниях упоминает мисс Уэстон. И это все? Конечно нет. Стетсон не оставляет нас в покое, продолжая мелькать то здесь, то там. Впрочем, несколькими стихами выше Элиот великодушно намекает нам на использование символов, которые он сыплет пригоршнями. Он только что упомянул, что Сент-Мэри-Вулнот “мертвой медью застыл на девятом ударе”, снабдив эту строку одним из редких и герметических комментариев: “явление, которое я часто наблюдал”. Превосходное по своей бессмысленности уточнение. Почему в том Лондоне, городе-фантоме, через который текут нескончаемые вереницы тех, кого – во что сложно поверить – уже унесла смерть, и где каждый смотрит себе под ноги, Элиот обращает внимание именно на это явление, как будто это какой-то особенный знак?

А нам, читателям, что теперь думать? Элиот сразу же отвечает, используя позаимствованное у символистов обращение: “Ты! *hypocrite lecteur! – mon semblamble – mon frère!”* (Ты, лицемерный читатель! – мой двойник и мой брат!). Переведя с французского языка на английский обращение, Элиот лишает призыв контекста. Теперь он обозначает иное. И мы снова терзаемся вопросом: зачем так неожиданно появляется Стетсон? А что, если имеется в виду просто широкополая шляпа? И почему мы, лицемерные читатели, виноваты в его (ее) появлении? Обратите еще раз внимание на то, что само по себе имя Стетсона не является символом. Оно становится таковым только в контексте и попадает в фокус совершенно случайно.

Однако несоответствие вовсе не означает, что здесь нет внутренней логики или что за безосновательностью стоит легкость. Иногда символический модус следует своей железной логике, пусть даже слегка параноидальной, символ устойчив, имеет строгую геометрическую форму и тяжел, как галактическая стела, появляющаяся в конце фильма “2001 год: Космическая

одиссея".

Также не следует думать, что символ – это образ, появляющийся в ракурсе только на мгновение. Если для Малларме назвать предмет означало лишиться трех четвертей поэтического наслаждения (которое состоит в постепенном отгадывании – *le suggérer, voilà le rêve!*), то у Кафки в рассказе "В исправительной колонии" никаких намеков и все описано до мельчайшей детали. Чуть ли не инженерный трактат, рассказ представляет собой юридический спор в духе Талмуда, своего рода "холостую машину", и именно подробность описания, страница за страницей, заставляет нас задумываться над ее смыслом. Не над причиной ее существования (она есть, и все), но над общим смыслом всего этого театра жестокости. И мучиться нам неизвестностью до конца наших дней, ибо любая аллегоризация символа приводит к очевидному и сообщает нам только то, что мы сами хотели бы знать.

А теперь приступлю ко второй части своего доклада. Вопреки нашим благоприобретенным представлениям нам много веков подряд рассказывали о символах, но мало что было известно о символическом модусе. Не за ним ли отправлялись в Дельфы, где божественный оракул ничего не говорил напрямую, но ничего и не скрывал, а только намекал? Веками мы искали определение символа, чтобы остановиться между девятнадцатым и двадцатым столетиями, когда символический модус утверждается как сознательная стратегия.

Возможно, именно современность изобрела понятие поэзии: современники Гомера и чуть более поздние читатели воспринимали его поэмы как энциклопедию универсального знания, а люди Средневековья обращались к Вергилию так, как впоследствии стали обращаться к Нострадамусу. Это сейчас мы требуем от поэзии, а частенько и от прозы, не только выражения чувств, увлекательной истории или нравственного урока, но также и символических озарений, бледного эрзаца истины, которую мы перестали обретать в религии.

Но хватит ли этого? Только тем, кто четко осознает бессмысленность универсума и жаждет искупления через вопрос, а не через смиренное принятие ответа. Таково ли положение вещей в наше время? Нет, уж позвольте мне вывести из басни свою мораль. Из понимания символического модуса наше время унаследовало только две ложные идеи.

Первая, тщательно взращенная среди образованных людей, утверждает, будто везде скрывается глубокий смысл, что любой дискурс выводит на сцену символическое, что любое высказывание таит в себе недосказанное, даже когда просто

сообщается, что сейчас идет дождь. Это типичная современная ересь деконструкции: кажется, будто существует некое божество или неизвестный злой дух, который заставляет нас говорить, используя исключительно вторичный смысл слов, что делает нашу речь несущественной, так как истинное значение располагается в некой символической, часто неведомой нам реальности. Так, символический драгоценный камень, который должен был поблескивать в темноте и ослеплять нас (лучше как можно реже), стал назойливым неоновым фонарем, свет которого пронизывает ткань любого дискурса. Поистине медвежья услуга!

Стратегия интерпретации не так уж и плоха, если интерпретировать означает набирать публикации для университетских конкурсов. Но если каждый всегда говорит то, чего не хотел сказать, тогда все мы говорим одно и то же. Не существует больше символического модуса как наивысшей языковой стратегии, а разговариваем мы иносказательно, кто в лес кто по дрова, всегда символами, потому что наш язык болен. Когда нет нормы, тогда нет и отступления от нее. Мы все разговариваем стихами, все открываем миру нечто сокровенное, даже когда сообщаем, что оплатим страховку во вторник. Что за наказание жить в таком орфическом мире, где нет места для языка простого привратника! Но там, где не может говорить простой привратник, молчит и поэт.

Вторая ересь возникла в мире массовой информации, привыкшем к заговорам, закодированным фразам, сокращениям, обещанным, а затем расторгнутым союзам, сплетням о скорых, но так и не состоявшихся разводах. Эта ересь ищет в каждом событии, каждом выражении секретное послание. Проклятие современному писателю! Не буду рассказывать о личном опыте, но попытаюсь воссоздать ситуацию, в которой оказался бы писатель прошлого, если бы ему пришлось отвечать на вопросы критиков или журналистов нашего времени.

Предположим, что перед нами Леопарди, и представим “Диалог между Поэтом и Редактором иллюстрированного журнала”…

– Господин Леопарди, читатели заинтригованы тем фактом, что вы вскользь (не более чем в пятнадцати стихах) упоминаете о некоей беседе на холме, в которой вы размышляете о бесконечности. Почему этот холм “герметический”? Естественно, если позволите мне сделать предположение, это отсылка к гермам, которые поставил Алкивиад в знак несогласия с афинским правительством, что, в свою очередь,

определенным образом намекает на конфликт прогрессистов и партии “Вперед, Италия!”…

– Да нет же, это просто пустынный холм: я использовал архаизм[72], и, признаться, это самый неудачный стих моей идиллии; но тот холм мне действительно мил, потому что я родился в тех краях.

– И почему вы тщательно изображаете глубокий покой мысли? Только не говорите, что это ясный и очевидный намек на нынешнюю политическую ситуацию, на неспокойное положение на мировом рынке, на неясную судьбу системы финансирования.

– Послушайте, я написал “Бесконечность” между весной и осенью 1819 года и никак не мог намекать на вашу политическую ситуацию. Позвольте поэту просто и в буквальном смысле грезить на вершине уединенного холма. Здесь нет никакой аллегории, да и метафор всего четыре, и те скромные: глубокий покой (даже ваш лингвист Лейкофф сказал бы, что это мертвая метафора), умершие года времена (это почти катахреза), исчезающие мысли и “сладостно тонуть мне в этом море”, которое не море… И больше никаких символов и аллегорий. Поэзия не должна вырождаться в риторику, а риторика в обыкновенную речь в суде… В тот день я сидел на холме и вдруг сказал себе: “Мама дорогая! Бесконечность…” Возможно, это символично, но я сделал это неосознанно. Поэтому не пытайтесь искать в этом тайных смыслов. Оставьте мое не самое лучшее стихотворение таким, каково оно есть, перечитайте его – и найдете ответ.

– Бросьте, господин граф, нас вы не обведете вокруг пальца. Не прошло и трех лет с Венского конгресса, вы как в воду глядели, что случится в Европой… Уж позвольте нам читать в вашем тексте то, о чем он на самом деле говорит…

Заканчиваю свою игру. Утратив способность обнаруживать и распознавать подлинные символы, отравленные культом подозрения и заговора, мы разыскиваем символ даже там, где его нет в тексте.

Честно говоря, мир массовой информации охотится не за символами, потому что он давно потерял этот дар и эту благодать. Лишенные Бога, на которого мы могли бы сослаться, мы ищем аллегорий повсюду: находим тайную связь между двумя заколотыми ножом девушками, когда статистика сообщает нам, что в последнее десятилетие подобные убийства стали нормой. Для нас это электрическая вспышка в однообразии повседневности. Но мы теряем дар распознавать символическое

там, где оно на самом деле гнездится.

Там, где все имеет скрытый смысл, все непоправимо банально и плоско. Страсть к поискам тайного значения приводит к ослаблению нашей способности видеть вторые и тысячные смыслы там, где они действительно присутствуют и присутствовали.

Мы разучились наслаждаться буквальным значением, удивляться простоте сущего, когда максимальное значение многозначности совпадает с минимальным тавтологии: *a rose is a rose is a rose is a rose.*

Символическое кроется там, где мы наконец потеряли желание расшифровывать любой ценой.

О стиле [73]

Понятие стиля с античности до наших времен не было однородным. Тем не менее в самом слове можно выделить изначальное семантическое ядро, согласно которому *stilus* – инструмент для письма – метонимически стал обозначать само письмо, то есть способы литературного выражения. Такое значение сохранится за термином веками, хотя и будет иметь различные оттенки и интенсивность.

Например, понятие “стиль” довольно быстро начнет использоваться для обозначения литературных жанров (высокий стиль, средний стиль, низкий стиль; аттический, азиатский или родосский стиль; трагический, элегический или комический стиль). В этом случае, как и во многих других, стиль – это соблюдение четко предписанных правил, предполагающих некий образец, которому следует подражать. Считается, что только с маньеризма и барокко понятие стиля стало ассоциироваться с оригинальностью и эксцентричностью не только в искусстве, но и в быту. В эпоху Возрождения с ее стремлением к небрежной грации “изысканный человек” *(uomo di stile)* – это тот, кто в силу своего ума, смелости (и социального положения) способен нарушать нормы общественного поведения, точнее, может себе это позволить.

Тем не менее еще не настало время понимать изречение Буффона “человек – это стиль” в духе современного индивидуализма, скорее речь идет о стиле как о человеческом достоинстве. Понимание стиля как отступления от общепринятых норм появляется в “Исследовании природы стиля” Чезаре Беккариа (1770), продолжается в органистической теории искусства Гёте, согласно которой стиль обозначает присутствие подлинной и неповторимой гармонии в произведении. Окончательно понимание стиля как гения утверждается у романтиков: сам Леопарди скажет, что стиль – это манера или способность, называемая оригинальностью. Кардинальным образом представление о стиле изменяется в конце девятнадцатого века, в эпоху декадентства и дендизма, когда стиль прочно связывается с идеей эксцентричной оригинальности, презрения к общепринятым поведенческим нормам; именно в это время возникают принципы авангардисткой эстетики.

Я бы выделил двух авторов, для которых стиль имеет изысканно семиотическое значение: Флобер и Пруст. Флобер создает свои произведения в совершенно особом, неповторимом

стиле, отображающем его образ мыслей и мировоззрение. Для Пруста стиль становится разновидностью преобразованного знания, встроенного в материю. Оба писателя, используя по-новому такие глагольные времена, как отдаленное прошедшее, ближайшее прошедшее, длительное прошедшее и причастие настоящего времени, дают нам, почти как Кант, новое видение вещей.

К этим источникам восходит идея стиля как способа *формирования текстов*, ставшая основополагающей для эстетики Луиджи Парейсона. В данном случае ясно, что, если произведение искусства – это форма, способ ее выстраивания касается не только лексики или синтаксиса (как случается в так называемой стилистике), но и любой семиотической стратегии, которая проступает как на поверхности, так и в глубине текста. К стилю (как способу формирования) будут относиться не только языковые средства (или цвета, или звуки – в зависимости от семиотической системы или универсума), но также и способы организации нарративных структур, обрисовки персонажей, изложения точки зрения.

Взглянем на приведенный ниже отрывок из Пруста, который в своих "Заметках о стиле" утверждает, что Стендаль заботился о стиле меньше, чем Бодлер. Пруст намекает нам, что Стендаль писал плохо, но едва ли он подразумевает под стилем лексику или синтаксис.

Говоря о пейзаже "те очаровательные места", "те восхитительные края" ("милый край"), а об одной из своих героинь "та прелестная женщина", "та очаровательная женщина", он не стремится к большей точности. Он настолько пренебрегает ею, что пишет даже: "Она написала ему бесконечное письмо". Если считать стилем тот огромный произвольный костяк, на который по желанию наращена масса идей, тогда, без сомнения, у Стендаля он имеется.

С каким удовольствием я бы продемонстрировал, что каждый раз, когда Жюльен Сорель или Фабрицио забывают о тщетной суете, чтобы жить жизнью спокойной и полной неги, они оказываются в возвышенных местах (вроде тюрьмы Жюльена или Фабрицио или обсерватории аббата Бланеса).

Говорить о стиле в этом случае означает говорить о способе создания произведения, показывать, как оно развивалось (даже на уровне чистого замысла), как и почему оно должно быть принято. И тот, кто судит об эстетической ценности произведения, основываясь только на выявлении, выискивании,

обнажении стилистических приемов, всегда способен понять, почему произведение прекрасно, почему его читали в разные века, почему, даже следуя образцам и предписаниям, рассеянным в интертекстуальном море, оно сумело собрать и использовать это наследие для создания чего-то оригинального. И почему, если каждое из произведений художника претендует на неповторимость, все равно можно определить характерную манеру этого художника во всех его работах.

Если это так, то мне представляются верными следующие утверждения: первое – семиотика искусства не что иное, как обнаружение и исследование ухищрений стиля; второе – семиотика представляет высшую форму стилистики и образец любой критики искусства.

После этих слов добавить нечего: вспомним, сколько сделали для разъяснения текстов (которые, впрочем, мы любили и за их “темный смысл”) некоторые работы русских формалистов, Якобсона, нарратологов и исследователей поэтического дискурса. Но мы живем в поистине темные века: по крайней мере, в нашей стране все чаще и чаще слышатся голоса тех, кто обвиняет исследования по семиотике (а также труды формалистов или структуралистов) в упадке литературоведения, в использовании псевдоматематических построений, обилии нечитаемых схем, в вязкой массе которых тонет сам дух литературы. И читатель, вместо того чтобы упиваться текстом, цепенеет перед этой двойной игрой, в которой высшее и неизведанное испаряется в оргии теорий, калечащих, оскорбляющих, унижающих, комкающих текст. Они лишают его свежести, магии и вдохновения.

Давайте разберемся, что подразумевается под литературоведением и литературной критикой (или критикой искусства, но для удобства давайте ограничимся одним его видом – литературой).

Прежде всего следует различать беседы о литературе и литературоведение. О литературных произведениях можно много и по-разному говорить: литературное произведение может рассматриваться как предмет социологических исследований, как источник для философских изысканий, как свидетельство отклонений для психолога или психиатра, как повод для моралистических умозаключений. Есть культуры – прежде всего англосаксонская – в которых, по крайней мере до появления “новой критики”, литературный дискурс носил преимущественно моральный характер.

Сейчас все эти дискурсивные стратегии сами по себе законны,

если только в тот момент, когда они устанавливаются, они не предполагают, не навязывают критическо-эстетическую оценку, которая была уже высказана самим автором или кем-то еще.

Этот дискурс и есть критика в собственном смысле, и он может развиваться в трех направлениях, но надо понимать, что это лишь три основных типа, три "идеальных жанра" литературной критики. Часто бывает так, что под вывеской одного жанра кто-нибудь приводит блестящий пример другого жанра или, хорошо ли то или плохо, смешивает все три жанра вместе.

Назову первый жанр рецензией: читателям рассказывают о произведении, с которым они еще не знакомы. Хорошая рецензия, как и другие два жанра, о которых я скажу позднее, может использовать и более сложные приемы, но от нее неизбежно требуется быстрота реакции, обусловленная кратким промежутком времени между появлением произведения, его чтением и написанием критической статьи. Рецензия в лучшем случае ограничивается тем, чтобы дать читателю общее представление о еще не прочитанном им произведении, а затем навязать ему критическую оценку, зачастую пристрастную. Функция рецензии преимущественно информативная и диагностическая – сообщить, что вышло такое-то произведение. К тому же читатель верит критику, как врачу, который, собрав анамнез, выявляет общую типологию бронхита и предписывает микстуру. Диагноз, который ставит рецензия, не имеет ничего общего с химическими анализами или проглатыванием зонда, за которым пациент может наблюдать на мониторе, – то есть с процедурами, призванными выявить истинную причину заболевания. В рецензии (как и в карточке домашнего врача) читатель не видит произведения, он только слышит чужой пересказ.

Второй тип литературной критики – история литературы – говорит о текстах, которые читатель уже знает или должен знать хотя бы понаслышке. Иногда эти тексты просто перечисляются, иногда дается их краткое изложение, распределение по течениям, расположение в хронологическом порядке. История литературы может превратиться в простой учебник, а иной раз, если вспомнить "Историю" Де Санктиса, способствует признанию книг и дает картину развития идей. В лучших своих проявлениях история литературы обеспечивает полное и окончательное признание произведения, управляет ожиданиями читателя, формирует его вкус, открывает ему безграничные горизонты.

Оба этих жанра могут развиваться в двух направлениях,

которые Бенедетто Кроче определял как *artifex additus artifici* (художник, приставленный к художнику) и *philosophus additus artifice* (философ, приставленный к художнику). В первом случае литературовед не столько объясняет нам произведение, сколько ведет дневник собственных переживаний при чтении, подсознательно стремясь превзойти в мастерстве предмет своего нижайшего преклонения, и иногда ему это удается: нам известны работы, посвященные литературным произведениям, лучше самих произведений. Насколько чарующе музыкальны статьи Пруста о плохой музыке, например!

Во втором случае литературовед, используя определенные критерии и подходы, старается показать нам, чем данное произведение замечательно. Но если он ограничен рамками рецензии, он не может рассказать подробно, как написан текст, а следовательно, представить особенности стиля. И в случае истории литературы он также должен делать обобщения, не вдаваясь в подробности. Увы, чтобы рассказать о стиле одной страницы, нужно написать около сотни страниц, а в истории литературы следует делать ровно наоборот.

Перейдем к третьему жанру – анализу текста: в этом случае критик обязан действовать так, словно читатель совсем не знаком с текстом, даже если речь идет о “Божественной комедии”. Он должен заставить нас вновь открыть для себя анализируемый текст. Если текст большой, чтобы охватить его полностью, литературоведу надлежит поделить его на абзацы, стихи, исходя из предпосылки, что читатель представляет этот текст иначе, потому что цель подобного дискурса – шаг за шагом привести читателя к пониманию, как создан текст и почему он воздействует именно таким образом.

Работа литературоведа может доказать, что произведение замечательно, а может привести к переоценке или развенчанию мифа. Существует множество способов представления текста, его структуры и ее достоинств. Но как бы эти способы ни применялись, такой тип критического анализа является не чем иным, как семиотическим анализом текста.

Таким образом, если мы хотим глубоко проанализировать текст, понять, как он создавался, ни рецензии, ни история литературы нам не помогут. Единственной приемлемой формой литературоведения становится семиотический анализ текста.

Семиотическое прочтение сродни грамотному критическому разбору, ибо так же приводит к пониманию всех аспектов и возможностей текста, показывая, почему он может понравиться, но, в отличие от рецензии и истории литературы, не навязывая положительную оценку.

Рецензия, будучи, в сущности, рекомендацией, обычно не может избежать оценочного подхода к содержанию текста, разве что рецензент попадется совсем уж нерешительный; исторический анализ в лучшем случае расскажет нам о судьбе произведения в разные эпохи и о его различных трактовках. Анализ же текста (всегда семиотический, даже когда сам того не осознает или не признает) выполняет функцию, которую чудесно описал Юм, вспоминая эпизод из “Дон Кихота” в эссе “О норме вкуса”:

У меня есть основания считать себя знатоком вина, говорит Санчо оруженосцу с огромным носом. Свойство это передается в нашей семье по наследству. Двое моих родственников были однажды вызваны для дегустации вина, находящегося в большой бочке. Предполагалось, что вино прекрасно, ибо оно было старым и из хорошего винограда. Один из них отведал его и после обстоятельного размышления объявил, что вино было бы хорошим, если бы не слабый привкус кожи, который он в нем почувствовал. Другой, дегустируя таким же образом, также высказал положительное суждение о вине, но отметил в нем заметный привкус железа. Вы не можете себе представить, как потешались над их суждениями. Но кто смеялся последним? Когда бочка с вином опустела, на дне ее нашли старый ключ с привязанным к нему кожаным ремешком[74].

Вот так же и подлинная критика смеется последней, ибо дает каждому произнести свое суждение, а потом причину каждого суждения разъясняет.

Естественно, критическая статья, написанная философствующим литературоведом (философом, приставленным к художнику), отличается некоторой избыточностью. Будет полезно обратить внимание на некоторые ошибки семиотического анализа текста, которые определили синдром отторжения.

Часто семиотическую теорию литературы путают с семиотически ориентированным литературоведением. Напомню один старый спор шестидесятых, начавшийся со знаменитого каталога издательства “Саджаторе”, посвященного “Структурализму и литературоведению”, – спор, в котором выявились две основные стратегии, представленные соответственно Чезаре Сегре и Луиджи Розьелло. Согласно первой стратегии, языкознание позволяет понять отдельное произведение, согласно второй – исследование отдельного произведения помогает лучше уяснить природу языка. Очевидно,

что в первом случае совокупность теоретических приемов служит для освещения авторского стиля, тогда как во втором авторский стиль рассматривается как отклонение от нормы, которое позволяет лучше понять, что такое норма.

Обе стратегии имели и имеют право на существование. Можно выстраивать литературоведческую теорию, читая отдельно взятые произведения, или читать отдельно взятые произведения в свете литературоведения, а еще лучше сделать так, чтобы принципы литературоведения основывались на анализе отдельно взятых произведений. Обратимся к такой области текстуального анализа, как нарратология, которая использует тексты как примеры, а не как предмет исследования. Если критический разбор повествовательного текста позволяет лучше понять этот текст, зачем нужна нарратология?

Прежде всего – чтобы заниматься нарратологией, подобно тому как философия нужна для философствования. Она показывает, как функционируют нарративы в целом, какими бы они ни были, дурными или хорошими. Кроме того, нарратология помогает другим дисциплинам (программированию, семантике и психологии) понять, как весь наш опыт (почти) всегда выстраивается в “рассказ”.

Нарратология, которая только объясняет, как рассказывают историю, ущербна, но нарративная теория, которая демонстрирует, как мы познаем мир в последовательном повествовании, – это уже нечто большее.

Наконец, она нужна для того, чтобы лучше читать и даже (как мы видим на примере Кальвино) изобретать новые формы письма. Достаточно научиться сочетать ее с “естественным” чтением и критическим чтением, не скованным нарратологическими предрассудками.

Есть две характерные ошибки, одна связана с производством, другая – с восприятием. Первая возникает, когда семиолог не очень хорошо представляет себе, использует он текст для обогащения своей теории нарратива или прибегает к некоторым категориям нарратологии, чтобы лучше разобраться в тексте. Вторую ошибку допускает читатель (часто предубежденный), понимая как нарративное упражнение дискурс, цель которого – вывести из одного или нескольких отдельных текстов общие принципы повествования. Он похож на психолога, интересующегося причинами убийств, который прочел криминальную статистику за последние двадцать лет и принялся жаловаться, что статистика отказывается объяснять мотивы отдельных преступников.

Таким предубежденным читателям мы могли бы только

сказать, что теории нарратива не нужны ни для чтения, ни для литературоведения. Это всего лишь протоколы многочисленных чтений, и они подобны теоретической физике, которая объясняет нам закон гравитации, но не оценивает, хорош он или плох, и не делает различия между падением камня с Пизанской башни или несчастного любовника с козырька балкона. Нарратология нужна для понимания не текста, но построения фабулы в целом, а следовательно, является областью скорее психологии или культурной антропологии, нежели литературоведения.

Но также следует напомнить, что у нарратологии есть и педагогическая функция. Она представляет собой инструмент, который учитель литературы использует для определения аспектов, на которые стоит обратить внимание ученика. Значит, по крайней мере, с ее помощью можно научиться читать. Но поскольку учиться этому надо не только безграмотным, теория повествования пригодится и зрелому читателю, критику, писателю, чтобы вырабатывать верное чутье.

Важно понимать: при помощи словаря невозможно стать хорошим писателем, однако даже хорошие писатели заглядывают в словарь. Но это не значит, что словарь Дзингарелли и "Гимны" Леопарди принадлежат одному жанру.

Так или иначе, противники семиотического анализа текста путают (возможно, как раз по вине семиологов) два жанра – семиотику текста и семиотически ориентированное литературоведение. Из-за этого они теряют путь к третьему жанру, о котором я уже говорил выше, – единственному способу разобраться, по каким принципам создан тот или иной текст.

Когда строго прописанная теория предшествует чтению, у рецензента часто возникает желание выставить напоказ уже известные методы исследования, дабы продемонстрировать, что он тоже их знает. И вместо того чтобы открывать тайны искусства самостоятельно, извлекать их из самого текста, он обращается к метаязыку теории. Очевидно, что такой подход способен отпугнуть читателя, который хотел что-то узнать о самом тексте, а не о метаязыке, составляющем протоколы чтения.

Поскольку текстология выделяет инварианты, в то время как задача литературоведения – выявлять переменные, часто случается следующее: осознав, что мир интертекста создан из постоянных величин и исключений в виде изобретений и что произведение – это чудо изобретения, которое держит в узде и скрывает переменные единицы, строя на них свою игру, семиотическое исследование ужимается до изучения инвариантов в каждом тексте, теряя из виду оригинальные изобретения.

В результате появляются исследования о структуре романов Кальвино, построенных по принципу игры в карты таро (как будто сам автор не сказал все по этому поводу), или упражнения по возведению в квадрат жизни и смерти, которые можно найти в любом тексте, когда весь Гамлет укладывается в формулу “быть иль не быть”, “не хотеть быть или хотеть не быть”. Впрочем, этот метод может быть весьма поучительным и даже показывает, как Шекспиру удалось по-новому взглянуть на извечную дилемму. Но именно с этой новизны и стоит начинать, а нарратологическое выравнивание – это лишь преамбула к разговору о вершинах мастерства.

Если верно, что литературоведение открывает повторяющиеся мотивы в разных текстах, литературовед, применяющий теорию, не должен ограничиваться только поиском тех же самых мотивов в каждом тексте. Если вдруг он исходит из идеи инвариантов, его должно интересовать, как они представлены в тексте, который играет с ними, каждый раз покрывая скелет новой плотью и кожей. Драма “не желаю знать” Эдипа из трагедии Софокла обусловлена не этой модальной структурой (как и логика обманутой жены, которая говорит своей подруге-сплетнице “не рассказывай мне”), но приемом оттягивания введения в игру (отцеубийства или инцеста, как и банальной супружеской измены), отдаления от поверхности дискурса.

Наконец, семиотический анализ текста часто не различает *манеру и стиль,* в гегельянском смысле: первая – это постоянная одержимость автора, который настойчиво и неизменно воспроизводит сам себя, второй – постоянное преодоление себя. Но только подлинный семиотический анализ может разъяснить эту разницу.

Но если семиотическому анализу текста вменяют разные и многочисленные злоупотребления, что можно сказать о недостатках того, кто находится по другую сторону баррикад? Нас не должны волновать восторги и томления *artifices additi artifici* (художников, приставленных к художникам), которые из каждого произведения делают дневник своих читательских переживаний. Иногда эти дневники настолько похожи, что страница, посвященная автору А, по ошибке напечатанная в книге, посвященной автору Б, прошла бы незамеченной как техническим редактором, так и рецензентом.

В сущности, мы могли бы позволить подобным литературоведам упиваться своим оргазмом, который никому не причиняет вреда, но скоро мы увидим, что, столь фривольные

на словах, эти исследователи не такие уж проказники на деле, и то, чем они занимаются, – обыкновенный критический онанизм. Мы могли бы также оставить в покое тех, кто желает изучать отображение общественных реалий в литературе, историю литературных течений, обычаев и падение нравов, так как их деятельность полезна и достойна.

Все было бы прекрасно, если бы только в последние десятилетия в нашей стране не выявилась тенденция предавать анафеме исследования формалистов, структуралистов и семиологов, как будто они виновны – и это даже кто-то высказал напрямую – в коррупции, преступлениях мафии, трагическом падении левых партий и триумфальном возвышении правых. Это грозит весьма неприятными последствиями, поскольку может сбить молодых преподавателей с пути, на который мы благополучно вышли за последние двадцать лет.

Если вы зайдете на первый этаж библиотеки издательского дома *Presses Universitaires* в Париже, на второй полке справа найдете десятки пособий, посвященных разным направлениям, занимающимся анализом текста. Сами первопроходцы структурализма шестидесятых годов были вынуждены заново открывать для себя не то что русских формалистов или Пражскую школу, но даже и легионы старых добрых англосаксонских теоретиков и позитивистов, таких как Кеннет Бёрк, которые десятилетиями глубоко анализировали смещение точек зрения, конструирование нарратива, актанты и субъекты действия.

Мое поколение, выросшее на теориях Бенедетто Кроче, радовалось открытиям Р. Уэллека и О. Уоррена, произведениям Дамасо Алонсо и Шпитцера. Мы начинали понимать, что чтение – это не прогулка за городом, во время которой случайно, то там, то сям, собирались лютики-цветочки поэзии, выросшей из навоза разложившейся структуры. Чтение – это подход к тексту как к единому живому и многоуровневому организму. Казалось, что такое понимание наконец пришло и в нашу культуру.

Но почему мы забываем об этом, почему молодых учат, будто для беседы о тексте не требуется основательной теоретической подготовки и изучения каждого его уровня? Что долгий и упорный труд Контини имел пагубные последствия (только потому, что он переоценил Пиццуто, что правда), в то время как единственно верный подход в литературоведении (снова в моде!) – это чистый разум, который свободно реагирует на случайные подсказки текста.

Лично я усматриваю в данной тенденции отголоски других коммуникативных теорий, попытки приспособить литературоведение к темпам и тарифам другой деятельности,

которая наверняка принесет доход. Зачем нужна рецензия, которая обязывает читать книгу, если лучше продается комментарий на интервью автора в другой газете? Зачем показывать телеспектакль по Гамлету, как это делало столь порицаемое телевидение шестидесятых, если больше зрителей можно собрать, заставив участвовать на равных деревенского дурачка и идиота из совета факультета в одном и том же ток-шоу? И зачем вообще годами читать текст, если можно достичь наивысшего наслаждения, покурив травки и не тратя много дней и ночей на достижение того, что может дать фотосинтез?

Потому что именно это послание мы получаем от адептов "новой постантичной критики". Нам твердят, что тот, кто знает о процессе фотосинтеза хлорофилла, на всю жизнь обречен быть нечувствительным к красоте листа, сердце того, кому известно что-то о системе кровообращения, никогда не будет учащенно биться от любви. Но все это ложь, о которой стоит заявить в полный голос.

Здесь речь идет о непримиримой борьбе между теми, кто любит литературу, и теми, кто ищет мимолетных наслаждений.

Но предоставлю слово самому надежному авторитету, настолько образцовому и проверенному, что нам неизвестно даже его истинное имя. Этот факт должен склонить на его сторону самых ярых поборников традиционного знания, неизвестного и темного, или самых рафинированных издателей, которые публикуют только одного автора только одной книги, причем неизвестно, истинный ли он автор этой книги. Мы знаем его под именем Псевдо-Лонгина, I век н. э., и склонны приписывать ему изобретение идеи, которая всегда была знаменем тех, кто утверждал: искусство нельзя постичь мысленно, оно может быть ощутимо только при помощи невыразимых чувств, постоянного упоения, максимум о нем можно рассказать, но его нельзя объяснить.

Лонгин писал о Возвышенном, которое в определенные эпохи истории литературы и эстетики было связано с самим явлением искусства. На самом деле Лонгин или кто-то от его имени сразу же уточняет: "Цель возвышенного не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга"[75]. Когда Возвышенное возникает от чтения (или от прослушивания), оно "подобно удару грома".

Только вот в этот момент (единственный недостаток школы с многовековой историей, и мы так и не продвинулись дальше первого абзаца) Лонгин ставит вопрос, можно ли научиться

Возвышенному, и сразу же предупреждает, что многие в его несчастливое время полагают, будто это врожденное качество, вложенное в нас природой. Но Лонгин думает, что природные дары не хранятся и не дают плодов, если не использовать определенный метод, то есть искусство, и приступает к своему делу, которое, как многие забыли или никогда не знали, и есть определение семиотических приемов, заставляющих читателя или слушателя ощутить Возвышенное.

Не существует русского формалиста, пражского или французского структуралиста, бельгийского преподавателя ораторского искусства или немецкого литературоведа, которые бы не потратили сил (пусть даже на десяток страничек), чтобы открыть стратегии Возвышенного и показать их в действии. Показать их в действии означает показать, как они устанавливаются и распределяются на линейной поверхности текста, открывая взору читателя самые глубинные ухищрения стиля.

Все тот же Лонгин, пусть даже Псевдо, выделяет пять основных признаков Возвышенного: *способность человека к возвышенным мыслям и суждениям, сильный и вдохновенный пафос,* манера *подбирать подходящие фигуры речи, благородные обороты, которые достигаются отбором слов и выбором речи* и, наконец, *правильное сочетание всего целого*, что и составляет достойный и возвышенный стиль. Лонгин, в отличие от некоторых своих современников, сравнивавших семиотический восторг Возвышенного с физическими страстями, знает, что “патетическое может не только отличаться от возвышенного, но даже включать в себя нечто низменное, например плачи, жалобы, опасения, а с другой стороны, возвышенное может не иметь патетического”.

Именно Лонгин изучает фотосинтез, который создает ощущение Возвышенного: вот он показывает, как Гомер для придания величия божественному создает ощущение космического размаха при помощи приема гипотипозиса, то есть подробного описания физического пространства. Вот он позволяет нам понять, как Сафо, чтобы показать все чувства, овладевшие ею, обращается к глазам, языку, коже, ушам. А вот Лонгин сравнивает описание кораблекрушения у Гомера и у Арата из Сол. У второго автора опасность смерти смягчена метафорой (“доска отделяет от Аида”), а у Гомера Аид не назван, но пугает больше. Вот кто исследует прием преувеличения, гипотипозиса, весь этот театр фигур, такие риторические приемы, как бессоюзие, сориты, инверсии, показывает, как союзы смягчают речь, многократные повторы укрепляют, а изменение времен

драматизирует.

Но Лонгин анализирует не только стиль. Его интересуют система персонажей, авторские способы обращаться к читателю или отождествлять себя с персонажем, грамматика нарративных приемов. Он не оставляет без внимания перифразы и обиняки, идиомы, метафоры, сравнения и гиперболы, весь этот сложный механизм стилистики и риторики, нарративных структур, голосов, взглядов, времен в действии. Лонгин изучает тексты, сравнивает их, чтобы выявить приемы Возвышенного и показать всю их прелесть.

Кажется, что только наивные читатели доходят до исступления, тогда как Лонгин знает химию их страстей и поэтому испытывает еще большее наслаждение.

В тридцать девятой главе Псевдо-Лонгин намеревается говорить о “гармоническом сочетании слов”, которое “не только по самой своей природе способствует убедительности речи и удовольствию от ее восприятия, но и обладает особым средством для свободного проявления возвышенного”. Лонгину известно (из древней пифагорейской традиции), что “флейта внушает слушателям такие чувства, которые заставляют их как бы расставаться с рассудком и впадать в состояние, близкое к безумию” и “ритмично двигаться в такт ее напева, даже полностью лишенного всякой музыкальности”. Знает он и о том, что “совершенно бессодержательные звуки кифары… производят… чарующее впечатление”. Но Лонгин понимает, что флейта достигает такого эффекта благодаря “ритму своего напева”, а кифара производит впечатление благодаря “смене звучания” и “искусному сочетанию звуков”. То, что желает разъяснить автор трактата, – это не впечатление, известное всем, а скорее грамматика его производства.

Так, переходя к словесной гармонии, “которая пленяет не только слух, но и душу”, Лонгин разбирает Демосфена. Поразительным и возвышенным ему кажется изречение оратора: “Псефисма эта опасность, повсюду грозившую городу нашему, прочь увлекла, словно тучу”. Он также говорит:

Гармония слов и звуков тут равнозначна самой мысли. Вся фраза построена в дактилическом ритме, самом благородном и самом величественном, так как это размер героический, к тому же еще самый прекрасный из всех известных нам. Попробуем же куда-нибудь в другое место переставить слова “прочь увлекла, словно тучу”. Скажем хотя бы так: “Псефисма эта, словно тучу, увлекла прочь опасность, повсюду грозившую нашему городу”, или же в слове “словно” сократим один слог

и скажем “как тучу”. Готов поклясться Зевсом, что любому станет ясно, насколько гармония созвучна возвышенному. В выражении “словно тучу” первое слово образует двусложную стопу, а в словах “как тучу” две равнозвучащие двусложные стопы заменены полуторной стопой, причем первая, потеряв один слог, утратила с ним все возвышенное. Стоит только к двусложной стопе добавить еще один слог – “словно как тучу” – результат окажется таким же: содержание не изменится, а общий ритм разрушится и в своем падении увлечет за собой возвышенное.

Даже если не сверяться с древнегреческим текстом, дух этого исследования ясен. Псевдо-Лонгин занимается семиотическим анализом текста. Он занимается критикой текста – по крайней мере, по канонам своего времени, – объясняя нам, почему в нем можно найти нечто возвышенное и какие перемены в его структуре повлекли бы утрату ощущения возвышенного. Значит, еще издавна (достаточно обратиться к “Поэтике” Аристотеля) было известно, как следует читать текст и что не стоит бояться пристального чтения и ужасного метаязыка (хотя во времена Лонгина он пугал меньше, чем в наше время).

Следовательно, мы должны жестче придерживаться корней и идеи стиля, идеи настоящего литературоведения и анализа приемов текста. Лучшие достижения в области семиотического анализа принадлежат нашим предкам. А наша задача – серьезной и постоянной работой, не уступая никакому шантажу, смирять наших потомков.

Семафоры под дождем [76]

Как описать физическое пространство словами? У этой задачи долгая история, и в риторической традиции способ словесного представления пространства (как любого другого зрительного восприятия реальности) называется гипотипозисом или эвиденцией. Эти понятия иногда полностью отождествляют, а иногда считают родственными таким приемам, как *illustratio* и ἐνάργεια (наглядность), *demonstratio* (показательность), ἔκφρασις или *descriptio* (описание) и прочее.

К сожалению, все определения такого риторического приема, как гипотипозис, то есть словесное описание того, что увидел рассказчик и что должен представить читатель, весьма приблизительны. Достаточно взглянуть, как пытались дать точное определение термину выдающиеся представители классической риторики, от Гермогена до Лонгина, от Цицерона до Квинтилиана (примеры привожу по Лаусбергу, не уточняя автора каждого из них, так как одно высказывание словно повторяет другое):

1) *credibilis rerum imago quae velut in rem praesentem per ducere audientes videtur*[77],
2) *proposita forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videatur quam audiri*[78],
3) *quae tam dicere videtur quam ostendere, praesentans oculis quod demostrat*[79],
4) *quasi gestarum sub oculis inductio*[80].

У меня перед глазами (в буквальном смысле) доклад Эрманна Парре о гипотипозисе[81], с которым он выступил на Декадах Серизи в июле 1995 года, но и здесь экспедиция в дебри самых современных теорий не дает ценных результатов. Дюмарсе напоминает нам в “Тропах”, что гипотипозис означает образ или картину, возникающие, когда “в описаниях представляются факты, о которых говорят так, как будто сказанное действительно проходит перед глазами; нам почти в буквальном смысле показывают то, о чем рассказывают…”. Он также отмечает, что выражение “прикоснуться к реальности” – красивая метафора, что верно, но использовать одну фигуру речи, чтобы обозначить другую, – этого мало. К тому же, как свидетельствует Аристотель, прием, который более чем наглядно показывает вещи, мог бы считаться метафорой, но никто не будет утверждать, что метафора и гипотипозис – одно и то же. Правда заключается в том, что риторические фигуры должны придавать речи яркости,

живости, убедительности. И если допустить, что поэзия подобна живописи, то все фигуры речи в какой-то мере, удивляя читателя и слушателя, представляют что-то перед глазами. Но если это утверждение верно, что тогда значит гипотипозис?

К счастью, когда теоретики не в состоянии объяснить нам, что такое гипотипозис, они приводят прекрасные примеры этого явления. Подобные примеры мы можем найти у Квинтилиана[82] (“Об ораторском искусстве VIII, 3, 63–69). Один отсылает к стиху из “Энеиды” (V, 426), в котором бойцы “встали тотчас на носки и высоко подняли руки”. Во втором автор цитирует речь Цицерона “Против Гая Верреса” (5, 33, 86): “Обутый в сандалии – претор римского народа! – стоял он на берегу, одетый в пурпурный плащ и тунику до пят и поддерживаемый какой-то бабенкой”. При этом Квинтилиан спрашивает, есть ли кто-нибудь столь лишенный воображения, чтобы не увидеть места и действующих лиц, но и не “прибавить чего-нибудь в уме к тому, о чем умолчено Оратором”: лица, взоры, непристойные ласки обоих и смущение присутствующих. Третий пример тоже из Цицерона, описывающего в “Речи в защиту Квинта Галлия” буйное пиршество: “Мне кажется, вижу иных входящих, иных исходящих, одних шатающихся от вина, других дремлющих и зевающих от вчерашнего излишества. Пол покрыт всякою нечистотою, улит вином, усыпан изорванными цветочными венками; везде валялись рыбьи кости”.

Четвертый пример – описание разграбленного города: “Конечно, повествование о взятом неприятелями городе подает некоторое понятие о бедствиях, неразлучных с таковыми случаями; но краткое известие нас меньше трогает. А когда изложим в подробности то, что в одном слове заключается, тогда представится пожирающее дома и храмы пламя, треск падающих кровель, из различных воплей воедино слившийся крик и шум; представятся граждане, бегущие сами не зная куда, объемлющие в последний раз родных своих; отдадутся в ушах рыдания жен и детей, стенания старцев, по несчастью до горестного дня сего доживших; вообразится хищение всего мирского и священного стяжания; как бы наяву узрятся неприятельские воины, то выносящие свою добычу, то за нею опять возвращающиеся; пленники, заключенные в оковы и гонимые каждый пред своим победителем; матери, силящиеся спасать младенцев при грудях своих; наконец, остервенение врагов…”

А вот Дюмарсе в качестве примера гипотипозиса приводит отрывок из “Федры”, V, 6:

А море между тем пузырилось, вскипая,

И вдруг на нем гора возникла водяная.
На берег ринувшись, разбился пенный вал,
И перед нами зверь невиданный предстал:
Зверь с мордою быка, лобастой и рогатой,
И с телом, чешуей покрытым желтоватой.
Неукротимый бык! Неистовый дракон!
Сверкая чешуей, свивался в кольца он…[83]

Если вернуться к четырем примерам Квинтилиана, мы увидим, что в первом примере приводится только описание положения тела (читателя призывают представить сцену); во втором – в описании чувствуется скрытая ирония – торжественность красной мантии соединяется с вульгарностью непотребной бабенки, так что читатель должен почувствовать неладное; третий пример интересен не только большей точностью и пространным описанием, но и отвратительными подробностями (не стоит забывать о том, что в классической технике запоминания противный и чудовищный образ запоминался лучше и, следовательно, при случае мог быть использован); в четвертом пассаже Квинтилиан не обращается к конкретному примеру из риторики, но объясняет, каким должно быть полное и волнующее воображение описание целого ряда событий, которые, кстати, напоминают по своей драматичности кадры из фильма.

Случай с отрывком из Расина еще более сложный: описание разных фаз природного явления с уподоблением набегающих волн чудовищам. Трудно избавиться от искушения – или от наслаждения – представлять эту картину воочию. Может показаться неуместным ее сравнение со сценой из диснеевского мультфильма, в которой Белоснежка убегает в лес (хотя эта неуместность не так поражала бы читателя, если предположить, что Уолт Дисней имел представление о поэтических приемах). Но на самом деле и Расин, и Уолт Дисней всего-навсего, как и все люди, склонны сгущать тени, видеть живые и опасные формы в темном хаосе бушующей природы (справедливо, что Парре в этом случае видит гипотипозис как одну из риторических фигур, способствующих созданию Возвышенного). В общем, можно сказать, что в вышеперечисленных случаях мы сталкиваемся с разными описательными и повествовательными приемами, которые объединяет визуальное впечатление, производимое на читателя через текст. Осмелюсь заметить, что гипотипозис как особая риторическая фигура не существует. Язык позволяет нам в течение повседневной жизни постоянно

описывать лица, формы, позы, сцены, последовательность действий (иначе мы не можем просто сказать: сходи-ка на склад и принеси мне, пожалуйста, инструменты, которые похожи вот на такую штучку). По большей части мы делаем это для большей выразительности, но в языке мы достигаем ее благодаря разным приемам, не сводимым к одной формулировке или инструкции, как может случиться с такими тропами или риторическими фигурами, как синекдоха, инверсия, зевгма, и даже в какой-то мере с метафорой.

Нам ничего не остается, как только приступить к разбору типологии приемов описания / воссоздания физического пространства в тексте. Но сначала нужно ответить на вопрос, что такое пространство, который неизбежно влечет за собой вопрос, а что такое время.

Существует ньютоновское понимание времени и пространства как абсолютных единиц; есть кантовское понимание времени как чистой интуиции и априорных знаний, которые присутствуют в душе у каждого; есть бергсоновское противопоставление времени, которое показывают часы, и внутреннего времени. Есть пространство, измеряемое декартовской геометрией, и пространство феноменологов. Нет нужды признавать преимущество за какой-то из теорий, ведь язык позволяет нам и запросто объяснить, сколько миллионов километров нужно преодолеть, чтобы достичь системы Альфа Центавра, и пережить бесконечный вояж между Флоренцией и Фьезоле, не говоря уже о путешествии по собственной комнате (в “Тристраме Шенди” описание беседы двух героев, которые спускаются по лестнице, занимает три главы).

Если в наше время (после изобретения кинематографа) переписать “Лаокоона” Лессинга, возник бы вопрос: есть ли различие между временными и пространственными видами искусства, и если есть, как могут пространственные искусства представить время, а временные – пространство?

Но для начала приходится поразмыслить о том, как физическое пространство представлено в пространственных искусствах. Главный пример тому – перспектива, когда двухмерная плоскость выглядит трехмерной, объемной, и когда небольшой кусочек изображаемого пространства может дать ощущение бесконечности. Это поймет тот, кто после долгого любования на разных репродукциях “Бичеванием” Пьеро Делла Франчески вдруг увидит оригинал во Дворце дожей в Урбино и с удивлением осознает, что перспектива, которая казалась ему бесконечной, заключена в столь малой рамке.

Как пространственные искусства представляют время и даже навязывают свое время созерцания, я рассказывал в другом докладе[84]. Феноменология здесь широкая и предусматривает прежде всего исследование разных связей между означающей и означаемой пространственностью, как их называл Женетт. (По причинам, которые изложу ниже, я бы определил эти понятия как пространственность выражения и пространственность содержания.) Есть картины, которые как бы останавливают мгновение. Так на “Благовещении” Лотто фигурка кота, перебегающего комнату, подчеркивает жест Девы Марии, узревшей ангела и застывшей в изумлении, воздев руки к небу. А порез на картине Лучо Фонтаны подобен моментальному снимку, сделанному в ту долю секунды, когда бритва рассекает натянутое полотно.

Но если хорошенько подумать, нет ничего удивительного в том, что ограниченный участок пространства, сам по себе вневременной, выражает мгновение. Более интересным представляется вопрос, как через элементы пространства выразить длительность времени. И выясняется следующее: для того чтобы выразить много времени, нужно много пространства. На одних картинах целые века изображаются в рамках, как в комиксах; на других картинах одни и те же персонажи предстают с разными уборами, в разных ситуациях и в разном возрасте. Но во всех этих случаях требуется немало пространства, чтобы отобразить длительность времени, причем пространства не только означающего, но и вполне реального (не семантического), которое должен преодолеть зритель. Чтобы уловить течение времени на фресках, изображающих историю Животворящего Креста в базилике Святого Франциска в Ареццо, нужно двигаться не только взглядом, но и ногами. Также необходимо пройтись вдоль стен, чтобы проследить за всей историей на гобелене из Байё. Есть произведения, которые, подобно готическому собору, требуют длительных блужданий и пристального внимания к их мельчайшим подробностям.

Если скульптура представляет собой геометрическую форму небольшого размера, для ее рассмотрения достаточно мгновения (хотя, по моему мнению, для лучшего понимания нужно ее потрогать и повертеть). Вокруг же фигуры, у которой каждая сторона составляет миллионы километров, придется совершить настоящее кругосветное путешествие, возможно на космическом корабле из “Космической одиссеи”, иначе мегагалактическую Возвышенность не ощутить.

Итак, чтобы изобразить много времени, требуется много

пространства. Значит, для того чтобы изобразить много пространства (во временных искусствах), потребуется много времени? Для начала ограничим тему. Не будем задаваться вопросом, может ли музыка представлять пространство, хотя интуитивно ответим, что может. Даже не стремясь к дескриптивизму любой ценой, трудно отрицать, что симфония Дворжака “Из Нового Света” и “Влтава” Сметаны настолько ассоциируются с пространственным изображением, что даже жесты дирижера должны быть плавными, широкими, почти наглядно изображать “течение” и тем самым усиливать эффект “долготы”. Некоторые музыкальные произведения подсказывают пируэт, другие – прыжки, третьи – шествие, а значит, есть ритмические структуры, определяющие или имитирующие телодвижения, при помощи которых мы перемещаемся в пространстве, иначе не существовало бы такого искусства, как танец.

Но ограничимся вербальным дискурсом. Вернемся к различию между пространством выражения и пространством содержания, подчеркнув тот факт, что мы должны интересоваться не столько формой выражения, сколько его сущностью.

Благодаря Квинтилиану мы уже видели, что описание двух борцов, ставших друг напротив друга на носки, – не бог весть какой гипотипозис, в то время как описание разграбления города, событие за событием, мгновение за мгновением, производит более сильное “зрительное” впечатление. Но такое описание требует определенного количества страниц (или хотя бы стихов).

Следовательно, говоря о пространственном выражении, я исключу те случаи, когда на уровне выражения описывается пространство, которое на уровне содержания становится чем-то иным. В таких случаях пространство может даже превратиться в промежуток времени, как происходит с выражениями вроде: *линия партии, скверная перспектива на будущее, великая культура, следить за беседой шаг за шагом, он пошел по плохой дорожке, посреди ночи.* Лакофф и Джонсон много писали о подобных пространственных метафорах[85]. Я же разберу случаи, когда пространственность имеет количественное выражение. Если радующая глаз долина описывается на ста страницах, должно произойти нечто на уровне содержания, иными словами, в этой долине мы должны увидеть нечто большее, чем ее красоты.

Рассмотрим некоторые приемы вербального выражения пространства.

Констатация факта (денотация)

Это самая простая, непосредственная, механическая форма, когда утверждается, что между одним местом и другим расстояние в столько-то километров. Естественно, в этом случае дело адресата, захочет ли он связать образ с предполагаемым известным содержанием (или, например, вообразить запыхавшегося скорохода, если речь идет о местности без транспортных средств), но нельзя утверждать, что рассказчик каким-либо способом заставляет адресата представлять себе упомянутое расстояние.

Подробное описание

Иначе происходит с пространством *описанным*, когда нам рассказывают о какой-нибудь площади с церковью справа и старинным дворцом слева. Стоит отметить, что простого упоминания двух построек, расположенных в пространстве определенных образом, будет достаточно для узнавания площади, и поэтому любое описание видимых предметов следует автоматически считать гипотипозисом. Но предположим, что в городе, о котором идет речь, есть две площади с церковью и дворцом, и тогда гипотипозическая сила описания слабеет. Необходимо добавить больше подробностей.

И вот тут-то возникает проблема количества: сколько должно быть этих подробностей? Достаточно для того, чтобы адресат вообразил картину, но не слишком много, иначе ничего вообразить не получится. Нечто подобное мы наблюдаем в “Соглядатае” Алена Роб-Грийе:

Каменный край – острое, скошенное ребро, образованное пересечением двух перпендикулярных плоскостей: вертикальной стенки, уходящей прямо к набережной, и причального откоса, восходящего к гребню мола, – своим верхним концом достигает гребня мола и переходит в горизонтальную линию, уходящую прямо к набережной.

По обеим сторонам этой главной оси от набережной, еще более удаляемой эффектом перспективы, отходит пучок параллельных линий, которые благодаря яркому утреннему свету очень четко разграничивают между собой ряд последовательно расположенных, вытянутых горизонтальных и вертикальных граней: верхнюю плоскость массивного парапета, защищающего проход со стороны моря; внутреннюю стенку парапета; дорогу, идущую по гребню мола; неогражденную боковую стену, омываемую водами порта. Две вертикальные грани находятся в тени, а две остальные ярко освещены солнцем: это верхняя плоскость парапета во всю ее ширину и дорога, если не считать узкой темной полоски – тени от парапета. Теоретически в водах порта можно увидеть еще и перевернутое изображение всего ансамбля, а на водной поверхности – все в той же последовательности параллельных линий – тень, отбрасываемую высокой вертикальной стеной, уходящей прямо к набережной. Ближе к оконечности пристани конструкция усложняется, дорога раздваивается: со стороны парапета к маяку ведет более узкий проход, а слева откос причала спускается прямо к воде[86].

Отрывок (из описания длиной почти в две страницы) интересен своей многословностью, которая мешает читателю воссоздать образ – ну разве что читатель попадется особо упорный и сосредоточенный. Это подводит нас к заключению: для настоящей наглядности не нужно сообщать более того, что заставит читателя участвовать в процессе созидания, заполняя пустое пространство и добавляя подробности по собственной инициативе. Кроме того, прием гипотипозиса должен не только показывать, но вызывать желание увидеть. Но как сформулировать правило? В случае Роб-Грийе мы могли бы сказать, что отрывок специально выстроен так, чтобы мы ничего не увидели (любопытный и провокационный прием для текста, который называется “Соглядатай” и принадлежит к жанру “нового романа”), потому что в нем нет никакой зацепки, никакой относительности: все имеет одинаковую значимость.

Что значит относительность в данном случае? Деталь словесного описания, которая может вызвать живую реакцию читателя (“в центре площади было нечто невероятное…”), или настойчивое выделение этой детали в ущерб остальным.

Примеров предостаточно, но я приведу один отрывок, который вызвал множество попыток его изображения, – Апокалипсис, стих 4:

И тотчас я был в духе; и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду.

И вокруг престола двадцать четыре престола; а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах своих золотые венцы.

И от престола исходили молнии и громы и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих; и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади.

Отрывок более чем нагляден. Тем не менее автор описания останавливается на отдельных деталях: у старцев выделяются только одеяния, венцы, а не глаза или бороды.

Перечисление

Вот прием, который, без сомнения, ведет к воспроизведению пространственных образов, лишенных каких-либо конкретных ассоциаций. Приведу три примера, один из классической, или скорее позднелатинской, литературы и два современных.

Взять хотя бы описание города Нарбонны у Сидония Аполлинария:

> *Salve Narbo, potens salubritate,*
> *urbe et rure bonus vederi,*
> *muris, civibus, ambitu, tabernis,*
> *porrtis, porticibus, foro, theatro,*
> *delubris, capitoliis, monetis,*
> *thermis, arcubus, horreis, macellis,*
> *pratis, fontibus, insulis, salinis,*
> *stagnis, flumine, merce, ponte, ponto;*
> *unus qui venerere iure divos*
> *Leneum, Cererem, Palem, Minervam*
> *spicis, palmite, pascius, trapetis.*
>
> Привет тебе, Нарбонна, город славный,
> Окраиной иль центром радующий взгляд:
> Вал городской, и стены, и кварталы, витрины,
> Портики, и площадь, и театр,
> И храмы с учрежденьями, и банки,
> И бани, арки, склады, рынки, порт,
> Лужайки и фонтаны, солеварни,
> Вот рынок, остров, пруд, река с мостом, вот море;
> Ты град единственный, что чтит богов, как надо:
> Ленея и Цереру, Палеса с Минервой,
> Колосья, виноградник, давильня и стада[87].

Это перечисление напоминает описание содержимого ящиков в кухне Леопольда Блума в предпоследней главе “Улисса”:

Что находилось в первом ящике, который он отомкнул?

Тетрадь с прописями Вира Фостера, собственность Милли (Миллисент) Блум, где на отдельных страницах имелись схематические рисунки с подписью “Папулька”, изображавшие огромную шарообразную голову в профиль, с 5-ю торчащими волосками и 2-мя глазами, тулово в фас с 3-мя большими

пуговицами и одной треугольной ногой; две пожелтевшие фотографии королевы английской Александры и Мод Брэнском, актрисы и знаменитой красавицы; рождественская открытка с художественным изображением паразитического растения, подписью “Мицпа”, датою “Рождество 1892”, именами отправителей, “от мистера + миссис М. Комерфорд” и стишком: “Пусть пошлет вам Новый Год Только радость без забот”; частично оплывшая палочка красного сургуча, полученная в складском отделении фирмы Хили, с огр. отв., Дэйм-стрит, 89, 90 и 91; коробка с оставшейся частью одного гросса позолоченных перьев № 10, полученного в том же отделении той же фирмы; старые песочные часы, которые перекатывались и содержали песок, который пересыпался; запечатанное пророчество (никогда не распечатывавшееся), написанное Леопольдом Блумом в 1886 году и трактующее о последствиях вступления в силу (никогда не вступившего в силу) билля Вильяма Юарта Гладстона 1886 года о гомруле; лотерейный билет № 2004 с благотворительного базара Сент-Кевина, цена 6 п., 100 выигрышей[88].

Перечисление продолжается целыми страницами. Если в отношении Нарбонны мы можем сказать, что список архитектурных построек работает как кинематографическая панорама, подсказывая форму, то для Джойса это только раблезианское обилие предметов, которые открывают взору непостижимую глубину и богатство ящика. Еще одно описание ящика (на этот раз комода старой тетушки) мы можем отыскать в “Сильвии” Нерваля, в главе “Отис”:

И Сильвия снова начала рыться в комоде. Сколько там было сокровищ, и как все это хорошо пахло, как переливалось яркими красками и скромным мишурным блеском! Два перламутровых надтреснутых веера, коробочки из фарфоровой пасты с рисунками в китайской манере, янтарное ожерелье, тысячи безделушек и среди них – пара белых дрогетовых туфелек с застежками в узорах из искусственных бриллиантов![89]

Конечно, прежде всего мы видим, как в ящиках комода блестят все эти красивые вещицы дурного вкуса, завораживая молодых людей, и видим мы их потому, что они, в свою очередь, отсылают к другим, более важным предметам. Почему же мы в подробностях видим содержимое ящика Блума, при том что там ни один предмет не имеет особой значимости? Я бы сказал так: Нерваль хочет, чтобы мы увидели, что именно есть в ящичке, в то

время как Джойс желает показать нам неисчерпаемость его содержимого. Не знаю, может ли читатель рассмотреть ящик Блума лучше, чем пристань Роб-Грийе, если оба они лишены какой-либо относительности. Можно сказать, что Роб-Грийе собирает на одном плане объекты, которые сами по себе не удивительны: набережная, парапет, пересечение линий и граней, тогда как Джойс буквально сваливает в одну кучу не связанные между собой и поэтому удивительные и неожиданные предметы. Возможно, читатель должен выбрать, на чем ему остановить свое внимание (например, на песочных часах), и далее достроить образ.

Череда быстро сменяющихся действий

Еще один прием (его рекомендовал Квинтилиан в своем третьем примере) – это череда быстро сменяющихся событий. События должны быть или несвязными, или исключительными. Конечно, должен быть определенный ритм, именно поэтому гипотипозис Рабле в главе первой позволяет нам увидеть сценку, в то время как в третьей прием чистого перечисления, построенный больше на фонетическом созвучии, дает нам возможность скорее услышать, чем увидеть описываемый фрагмент.

Одних он дубасил по черепу, другим ломал руки и ноги, третьим сворачивал шейные позвонки, четвертым отшибал поясницу, кому разбивал нос, кому ставил фонари под глазами, кому заезжал по скуле, кому пересчитывал зубы, кому выворачивал лопатки, иным сокрушал голени, иным вывихивал бедра, иным расплющивал локтевые кости. Кто пытался укрыться среди густолиственных лоз, тому он, как собаке, перебивал спинной хребет и переламывал крестец. Кто пытался спастись бегством, тому он ударом по ламбдовидному шву раскалывал на куски черепную коробку. Кто лез на дерево, полагая, что там безопаснее, тому он загонял перекладину в прямую кишку… Одни умирали, ничего не говоря, другие говорили, но не умирали. Одни умирали говоря, другие, умирая, говорили[90].

Описание с отсылкой к личному опыту адресата

Этот прием требует от читателя привлечь в дискурс то, что он сам видел или прочувствовал. Описание старается задействовать не только априорные когнитивные модели, но также телесный опыт, пережитый ранее. Приведу пример из “Флатландии” Эдвина Э. Эббота:

Положите на какой-нибудь стол в своем Пространстве монету достоинством в один пенни и, наклонившись над столом, посмотрите на него сверху. Монета покажется вам кругом.

Приняв затем вертикальное положение, начните медленно приседать таким образом, чтобы луч вашего зрения постепенно приближался к поверхности стола (а вы сами все более и более приближались бы к состоянию обитателей Флатландии). Вы увидите, что монета перестанет казаться вам кругом и примет овальную форму. Когда же, наконец, луч вашего зрения совместится с поверхностью стола (а вы как бы станете флатландцем), то монета вообще перестанет быть овалом и покажется вам, как вы сможете убедиться, отрезком прямой[91].

Этот прием отчасти взывает к интероцептивному и проприоцептивному восприятию адресата. Иными словами, он обращается к опыту читателя, который *пережил тяготы преодоления пространства.* В связи с этим я хотел бы процитировать две строки из “Прозы о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской” Блеза Сандрара. В этом тексте рассказывается о длительном путешествии и используются все упомянутые ранее приемы, от перечисления до подробного описания. В определенный момент Сандрар вспоминает:

> Все женщины, которых я встречал, встают в моих глазах как горизонт
> Все сострадают мне печальны взгляды их как семафоры под дождем…[92]

Стоит учесть тот факт, что во французском языке слово “семафор” обозначает не дорожные светофоры (которые обозначаются словосочетанием “красные огни”), а сигнальные огни вдоль железной дороги. Кто видел поезда, медленно тянущиеся через туманную ночь, может представить, как они,

подобно призрачным образам, неторопливо растворяются в мороси, пока пассажиры из окна видят поля, погруженные во тьму, внемля тяжелому ритму колес, напоминающему креольский выговор в стихотворении Монтале “Прощания, свист в темноте”.

Но сможет ли оценить подобное стихотворение читатель, родившийся в эпоху скоростных поездов с герметичным окнами, на которых больше нет трехъязычной надписи “не высовываться”? Как реагировать на подробное описание того, чего вы никогда не видели? Я бы сказал, *притворившись*, что мы это видим, на основе того, что нам предлагает такой прием, как гипотипозис. Стихи описывают поезд, который в течение многих дней едет через бесконечные равнины. Семафоры в какой-то мере отсылают нас к глазам, сверкающим в темноте, а упоминание горизонта намекает на то, что они остались где-то далеко-далеко и поезд с каждым моментом удаляется от них все дальше и дальше. С другой стороны, даже читатель, привыкший к скоростным поездам, видел из окна огни, исчезающие в темноте. И вот в сознании уже вырисовывается какой-то образ: гипотипозис способен *создать* воспоминание.

С другой стороны, неужели только читатель, помнящий свой первый поцелуй, может в полной мере прочувствовать строку “поцеловал дрожа мои уста” – в отличие от читателя, у которого не было подобного опыта? Если придерживаться такой логики, тогда непонятной становится ошибка и дрожь Паоло и Франчески, ставших (в свою очередь) жертвами прекрасного гипотипозиса.

Если личный опыт не обязателен, тогда мы можем включить в этот раздел не только человеческий опыт. Например, восприятие пространства со скоростью муравья на превосходном примере из стихотворения Элиота “Любовная песнь Альфреда Дж. Пруфрока”:

> Грязно-желтый туман чешет спину об оконные стекла,
> Грязно-желтый туман тычет мордой в оконные стекла
> Он слизнул с города лужи словно это был скотч
> По крышам измазался весь в сером дыме,
> Соскользнул на балкон, до соринки все вымел
> И предвидя спокойную октябрьскую ночь
> Спрыгнул вниз, вздохнул, сделал круг
> Обвил колечком дом
> Зевнул, вздрогнул и замер вдруг[93].

В этом случае, если человек движется слишком быстро, чтобы

заметить, каковы стены и углы улиц Лондона, читатель должен представить, с какой скоростью движется туман. Для этого нужно замедлить темп чтения, как бы присматриваясь к каждому углу стены и каждой оконной раме. Это все равно как представить муравья, перебирающегося через бордюр, который мы перешагиваем за одну секунду.

Я вовсе не претендую на то, чтобы втиснуть в узкое пространство своего доклада все многообразие термина “гипотипозис”. Обозначу только некоторые направления исследования.

Можно анализировать различные приемы фокусирования взгляда. Было бы неплохо перечитать прекрасную работу, написанную Джозефом Франком[94] еще до появления семиотической школы. В своем эссе он исследует праздник общин в романе Флобера “Мадам Бовари”, где три плана – площадь, сцена и комната – представлены почти одновременно, как в киномонтаже в духе Гриффита, так что через наложение разных временных планов создается визуальный эффект. Следует вспомнить и о двух битвах при Ватерлоо у Стендаля и Гюго. Первую мы видим глазами некоего Фабрицио дель Донго: будучи участником, он видит ее изнутри, но от него ускользает общая картина сражения. В романе “Отверженные” всеведущий Гюго как бы видит битву сверху и анализирует то, чего не видит Наполеон. Ранее[95] я уже говорил о том, как описывается “рукав озера Комо” с разных ракурсов. Следует подробно изучить эпизод из “Девушек в цвету” Пруста, в котором герой видит три дерева, встречающиеся ему во время прогулки в экипаже. Этот пример позволяет нам проследить, как смещается угол обзора и как описание пространства дробится размышлениями, замедляющими время чтения и расширяющими пространство письма, так что создается впечатление путешествия, которое оправдывает медленное смещение ракурса.

На эту тему можно было бы говорить бесконечно, но лучше в заключение просто сказать, что объединяет все эти разные приемы и, следовательно, разные проявления гипотипозиса. Я уже неоднократно намекал на это, осталось лишь подвести итог. Гипотипозис не основывается на каком-то семантическом правиле, как случается с тропами или фигурами речи, так что, если употребить эти приемы не по правилу, будет непонятно, о чем идет речь. Когда метонимия обозначает содержимое через сосуд (“выпьем стакан”) и если человек, к которому обращаются с подобным предложением, не знает, что к чему, он может

подумать, будто его призывают выпить твердый предмет. Если, используя сравнение или метафору, девушку назовут ланью, человек, не знающий этого выражения, сильно удивится, увидев перед собой не животное с рожками и копытцами. Но обычно подобных недоразумений не происходит. Разве что в комических или сюрреалистических историях.

Напротив, в случаях гипотипозиса, приведенных выше, читатель не обязательно должен прилагать усилия, чтобы увидеть описываемую картину. Достаточно понять, что ему говорят о разоряемом набегом городе, комоде, набитом побрякушками, о добром молодце, который одним махом семерых побивахом. Мы даже убедились в том, что иногда читатель вообще может не увидеть точной картины, потому что автор нарочно прибегает к такому приему, чтобы минимизировать ее наглядность обилием изображаемых деталей, как это сделал Роб-Грийе.

Таким образом, гипотипозис – это семантико-прагматическое явление, сходное с прочими риторическими фигурами вроде иронии и требующее сложных текстуальных приемов. Оно не может быть определено краткой формулировкой. Это не столько наглядное представление картины, сколько прием, призывающий читателя к воссозданию визуального образа.

Разве не для того было придумано выражение “это заставляет нас увидеть”, чтобы показать нам то, чего у нас нет перед глазами и на что нельзя показать пальцем? Самое большое, что могут сделать слова (ровно потому, что они способны вызвать эмоциональный отклик), – это заставить нас представить.

Гипотипозис использует слова, чтобы подвигнуть читателя самостоятельно выстроить картину перед глазами. Доказательством тому могут послужить драмы, которые происходили, когда кто-то смешивал это упражнение с простым экфрасисом, описанием картины словами. Выстраивание картины – это скорее “перевод”, “интерпретация”. Вернемся к описанию из Апокалипсиса, о котором я говорил выше. Драма мосарабских миниатюристов, создавших иллюстрации к превосходным комментариям Беата Льебанского на Апокалипсис, заключалась в том, что они должны были изобразить четырех животных “посреди и вокруг престола” *(super thronum et circa thronum),* согласно Вульгате, единственной известной им версии священного текста. Как эти четыре твари божьи могут находиться одновременно сверху и вокруг?

Исследование разных вариантов комментариев Беата Льебанского показывает нам, что иллюстраторы не справляются с данной задачей и в результате появляются изображения, которые не “переводят” текст должным образом. Это происходит

потому, что выросшие в греко-христианской традиции миниатюристы думают, что апостол “видел” нечто, напоминающее статуи или картины. Но культура апостола Иоанна, как и Иезекииля, в чьих видениях Иоанн черпал вдохновение, была еврейской и по большей части провидческой. Следовательно, Иоанн описывал не статуи или картины, но скорее сны или, если угодно, фильмы (которые, в сущности, есть не что иное, как грезы наяву, только в светской культуре). В кадре из фильма животные могут вращаться и появляться то сверху, то спереди, то вокруг трона[96].

В этом смысле мосарабским миниатюристам было не по силам наглядно представить текст. Однако это лишний раз доказывает, что не может быть гипотипозиса там, где адресат не понимает правил игры.

Нечистоты формы

Ябы хотел перечитать одну страницу из “Эстетики” Луиджи Парейсона. Хотя, пожалуй, хватило бы нескольких строк из главы “Завершенность художественного произведения”, параграфа “Части и целое”, подпункта “Существенность каждой части: структура, скрепы, несовершенства”.

Нам известно, что особенно волновало автора “Эстетики”, яростно выступавшего против идеализма Кроче и губительных его результатов в рядах воинствующей критики: целостность художественной формы, а стало быть, отказ собирать рассеянные в произведении частицы поэзии, которые растут подобно цветам на чахлом, но еще живом, кустарнике простой *структуры*. Не обязательно, но полезно будет напомнить, что в те времена в Италии старались избегать структуры. Ее считали надстройкой, искусственным механизмом, не имеющим ничего общего с чистым вдохновением. Максимум на что мог претендовать этот дурной пережиток – заставить ярче сиять драгоценные камни настоящей поэзии. Хотя в примечаниях к главе Парейсон упоминает Луиджи Руссо как робкого защитника “нечуждости искусства структуре”, последний, с одной стороны, считает, что структура возникает не до поэзии, подобно рамке, остову, который потом украшают поэтическими цветами, но “рождается из глубин поэтически взволнованного духа”, а с другой – не может не признать, что взволнованная душа “переводит дух и отдыхает на этих теоретических опорах”. Отпустим же грехи структуре, но только потому, что она не вредит поэзии, а не потому, что она сама поэзия. Структура подобна буйку, за который хватается пловец в море поэзии: и хорошо, что он есть, но только для того, чтобы пловцу в море поэзии перевести дыхание и снова ринуться в лирическую пучину. Возьмем, к примеру, Данте: не мог он постоянно любоваться мягкими переливами восточного сапфира или прекрасными очами Беатриче, а поэтому устраивал себе длительные передышки, чтобы поспорить о теологии или поразмышлять о строении Небес.

Такое понимание структуры не имело ничего общего с современными представлениями о структурализме, хотя и сейчас Парейсона с его концепцией завершенности форм можно перечитать в ключе структурализма. Он основывался на органистических теориях Канта или романтиков, не добираясь до идей, возникших после Соссюра.

В любом случае, решительно противопоставляя целостность художественной формы дихотомии “поэзия /структура”,

Парейсон рисковал впасть в органистическую риторику.

Одно дело – утверждать, что в уже завершенном произведении (а точнее, с первых слов, дающих начало процессу творения)“все схвачено”. В этом случае в процессе интерпретации должен быть утвержден теорией и выявлен органический рисунок, определяющий индивидуальное правило, ту “созидающую форму”, которая подспудно предшествует, управляет и является в результате как “готовая форма”. Другое дело, что идея единства формы снова является нам спустя сорок лет и принадлежит скорее к риторике Красоты, чем феноменологии форм. Достаточно одного примера:

Динамичный характер единства формы и содержания в художественном произведении может объяснить связи частей и целого, которые в нем сосуществуют. В художественном произведении все его части взаимодействуют следующим образом: некая часть взаимодействует с остальными частями, и часть с целым. Все части неразрывно связаны между собой, и каждая из них имеет существенное значение, занимает определенное, не подлежащее изменению место, так что любая перестановка или отсутствие какой-либо части привели бы к разрушению целостности произведения и беспорядку… Каждая часть установлена целым, которое, в свою очередь, состоит из определенной последовательности и сочетания частей, из чего следует, что любое их изменение – это распад единства и разложение целого, потому что само единство состоит из сочетания частей и заставляет их взаимодействовать таким образом, чтобы образовать целое. В этом смысле отношения частей между собой отображают не что иное, как отношение каждой части с целым: гармония частей формирует целое, потому что целое формирует их единство.

Идеально. Здесь, как и в других работах, Парейсон как будто охвачен пифагорейским вдохновением. Не стоит ли поискать источники его эстетики не только у романтиков, но и у неоплатоников Возрождения или у Николая Кузанского, не говоря уже о некоторых писателях-мистиках, о которых он умалчивает?

Но возможно ли, чтобы теоретик, столь внимательный во время прочтения конкретного художественного произведения, не учел тех случаев, когда либо сам художник, пересмотрев, перечитав или услышав свое творение со стороны, либо толкователь произведения, побуждаемые сомнениями и стремлением к совершенству, пожелали бы внести в него какие-

то исправления?

Хороший толкователь, проникший в самую суть произведения, даже если он восхищается автором, иногда говорит про себя “мне не нравится” или “я бы выразился лучше” (потом он может промолчать из скромности, но “когда они молчат, они кричат”). С другой стороны, Парейсон был первым, кто назвал интерпретацию процессом, который может усилить или ослабить эффект произведения, показать перспективу разных его аспектов, а следовательно, – для верности – и исправить.

Но именно после того как Парейсон написал процитированный выше отрывок (его я выбрал из множества прочих подходящих отрывков неслучайно, из-за восхитительной “медлительности”, о которой скоро поговорим подробнее), он обращается к проблеме кажущихся лишними элементов, или структуре.

Его задача – оправдать структуру, включить ее в процесс формирования, сделать существенным моментом, а не маргинальным и чуждым: если “совершенная форма есть результат объединения частей для создания целого”, в ней не может быть детали или мелочи, которая не была бы важна и которой можно было бы пренебречь. И если при интерпретации некоторые части могут показаться менее значимыми, чем другие, это происходит потому, что в организованной форме осуществляется распределение функций. Парейсон не утверждает, как тридцать лет назад, что ценность “Божественной комедии” скорее заключается в теологической основе, а не в ее поэтических “перлах”, которые носят случайный характер. Но он близок к мысли о том, что гомеровская структура “Улисса” Джойса не менее важна, чем монолог Молли Блум, который не оказал бы нужного воздействия, если бы не был встроен в структуру мифа, так что читатель должен найти огромное количество скрытых цитат. Эти цитаты, в свою очередь, отсылают к другим, кажущимся на первый взгляд несвязными и бесполезными, но мало-помалу появляющимся в других главах романа.

Конечно, Парейсон не говорит об этом прямо и даже пишет, что “проницательный взгляд не столько любуется самой деталью, сколько стремится включить ее в ряд остальных, чтобы увидеть ее незаменимость в этой живой связи, в которой частное не менее важно, чем целое, проявляющееся в единстве, готовом воспроизвести другие части в процессе воспроизведения самого себя”.

И вот в этот-то момент он и замечает, что следует учитывать не только структуру как подпорку, но и оговорки, слабости,

шероховатости, заплаты, запинки, спады напряжения, неудачные места, омрачающие предполагаемую гармонию и требования структуры.

Такие элементы можно назвать скрепами. Скрепа – неуклюжее, напоминающее по звучанию натужный и отрывистый кашель слово, которое как бы предполагает ненужное “вклинивание” (“скрепление”), по определению – заплата[97].

Тем не менее, даже будучи почти придворным писателем, Парейсон не избегает терминологической скрепы, чтобы обозначить скрепу эстетическую. Он делает это, чтобы говорить о произведениях, которые кажутся “неровными и несвязными, но при этом нельзя сказать, чтобы они были лишены поэзии”. Простим ему эту оговорку в духе Кроче, несмотря на его враждебное отношение к последнему. Парейсон полагает, что некоторые произведения кажутся неоднородными, но при этом создают впечатление широкомасштабности и формальной последовательности. Скрепы нужны как точки опоры для развития всей системы, как строительные леса, мостки, “над которыми художник работает с меньшей заботой, большей небрежностью и даже безразличием, торопливо проходя по ним, потому что они только и нужны что для перехода”.

Однако же они тоже являются скрытой частью формы, учитывая, что Целому они, пусть даже как вспомогательные средства, необходимы. Избавимся от метафор (эстетика Парейсона полна метафор, и читатель, не принимающий во внимание этот факт, рискует не заметить, насколько она подвергает сомнению фундаментальную проблему системной организации) и забудем олицетворенное Целое, которое чего-то требует. Парейсон говорит нам, что скрепа – это механизм, позволяющий одной части соединяться с другой, это важный скрепляющий элемент. Если нужно, чтобы дверь открылась плавно, у нее должны быть петли, приводящие в действие определенный механизм. Плохой архитектор, одержимый эстетизмом, будет сердиться из-за того, что дверь должна крепиться на петлях, и переделает ее таким образом, чтобы она казалась “красивой”, пока ее используют. И часто случается так, что дверь скрипит, заедает, плохо открывается или не открывается совсем. Хороший архитектор, напротив, желает, чтобы дверь открывалась, позволяя увидеть другие помещения. Его не заботит (даже если он переделал все здание), что из-за дверных петель ему придется обратиться к вековой мудрости дверного мастера.

Банальность скрепы приемлема, так как без беглости, которую эта банальность обеспечивает, было бы трудно перейти

к произведению и к его интерпретации.

В качестве примера скрепы я бы привел то, что современные литературоведы называют *turn ancillaries*, – элементы, скрепляющие диалоги романов:

“Убийца – виконт!” – *изрек* комиссар.
“Я тебя люблю!” – *сказал* он.
“Какой-нибудь святой нам поможет”, – *ответила* Лючия.

За исключением некоторых авторов, которые прилагают особые усилия, чтобы разнообразить *turn ancillaries* (предлагая на выбор “ответил”, “сострил”, “ухмыльнулся”, “задумчиво добавил”), остальные, от малоизвестных до великих, используют их как бог на душу положит, и скрепляющие элементы в диалогах Мандзони не сильно отличаются от тех же словечек какой-нибудь Каролины Инверницио[98]. *Turn ancillaries* – это скрепы, их нельзя избежать. Хотя они и не способствуют украшению текста, но великий писатель знает: когда они есть, читатель не задерживает на них взгляда, но когда их нет, диалог становится сложным для понимания, а то и вовсе непонятным.

Скрепами могут служить не только слова, но и банальное начало, которое приведет к блестящему финалу. Как-то в три ночи на холме Бесконечности в Реканати, где были написаны первые слова одного из самых прекрасных сонетов всех времен, я вдруг осознал, что “всегда был мил мне этот холм пустынный” – довольно банальная строка, которую смог бы написать любой посредственный поэт-романтик или поэт другой эпохи и течения. Каким еще может быть холм в “словаре поэзии”, как не пустынным? Однако без этого избитого зачина стихотворение не началось бы. И возможно, требовалось самое банальное начало, чтобы в конце ощутить пугающий восторг погружения в бескрайнее.

Осмелюсь даже сказать из любви к красному словцу, что стих “свой путь земной пройдя до середины” звучит как скрепа. Если бы за ним не последовало всего текста “Божественной комедии”, он прошел бы незамеченным нами. Возможно, мы записали бы его в устойчивые выражения.

Впрочем, я не собираюсь смешивать скрепу и зачин. Начало “Полонезов” Шопена нельзя назвать скрепами. “Тот рукав озера Комо” – тоже не скрепа, как и “Апрель – жестокий месяц”. Но вспомним конец “Ромео и Джульетты”. Неужели нельзя было найти фраз получше?

Пойдем обсудим сообща утраты

И обвиним иль оправдаем вас.
Но не было судьбы грустней на свете,
Чем выпала Ромео и Джульетте[99].

Однако Шекспир решил закончить свое произведение такой банальной морализаторской фразой, чтобы дать зрителям передышку после кровопролитий, за которыми они только что наблюдали. Поэтому годилась любая скрепа.

“Первым заснул Лео” – неплохое начало. Но затем: “Неожиданная пылкость неопытной возлюбленной утомила его”. Это и так понятно, что взрослого мужчину утомила пылкость неопытной возлюбленной. Тем не менее эта немного неуклюжая фраза отлично подходит для начала десятой главы романа “Равнодушные” Альберто Моравиа, в которой как нельзя лучше показана печальная истина *omne animal triste post coitum*[100].

Впрочем, и так все ясно. “Можно приводить множество примеров по этому поводу, которых хватило бы на всю историю искусства”, – гласит “Эстетика”. Точно. Оправдав скрепы, Парейсон постепенно переходит к искажениям, воздействию времени, сокращениям, разрушениям, распаду, ослаблению, которые может претерпеть художественное произведение и несмотря на которые мы все равно сможем восстановить его внутреннюю связность. Целые страницы были бы непонятны, если бы не оцененные нами по достоинству скрепы. Воздадим же хвалу несовершенству: если произведение доставляет удовольствие вопреки или благодаря своему несовершенству, оно сможет радовать и вопреки (или благодаря) своим слабостям.

Так, вопреки тому платоническому оптимизму, который заставлял Парейсона славить форму в ее безупречном совершенстве, замечания о скрепах (исходящие из непосредственного опыта чтения) придают его феноменологии более гуманный облик.

Если мы рассмотрим скрепы в свете учения Канта об аналитическом мышлении, возможно, этот прием покажется не таким маргинальным, каким он представляется с первого взгляда, причем как с точки зрения его уместности в художественном произведении вообще, так и с точки зрения некоторой полезности в эстетике Парейсона. Отсылка к Канту в случае с Парейсоном обязательна: его теория формы как самостоятельного организма связана с “Критикой чистого разума” Канта и с эстетикой немецкого идеализма.

Рассмотрим позицию Канта: идея органичности рождается в процессе аналитического мышления; органичность природы –

это порядок вещей, который сам по себе в этих вещах не проявляется, а значит, необходимо восстановить, воссоздать его, *как если бы.* И только потому, что мы воспринимаем природу как организм, так же мы будем смотреть и на искусство.

Но органистическое мышление, как и все априорные и теологические мышления, – это всего лишь гипотеза: природа познается через предустановленные схемы и еще лучше через интерпретацию. Не исключено, что на учение Парейсона об интерпретациях повлияло и множество других факторов, но то значение, которое Парейсон придает интерпретации, обусловлено влиянием эстетики Канта.

Процесс интерпретации – и это основная идея Парейсона – перспективен. Если говорить о теории органичности природы вещей, в ней можно найти элементы, противоречащие постулату о совершенстве формы, а именно скрепы, оставшиеся в живом теле подобно рудиментам, которые не смогли исчезнуть окончательно и свидетельствуют о неудавшихся попытках эволюционного развития. При изучении формы, а затем в попытках ее классификации, встраивания в систему родов и видов иногда эти элементы просто отбрасываются, остаются в тени, в то время как высвечиваются элементы, считающиеся главными.

Стоит задать себе вопрос, насколько этот критерий подходит для осмысления внутренней связности художественного произведения. Когда изучают форму художественного произведения, воспринимая его как целый организм, отбрасываются элементы, которые на первый взгляд кажутся несущественными, ими жертвуют в пользу других. И только при более глубоком или параллельном исследовании эти аспекты приобретают определенную значимость. Возьмем, к примеру, историю изучения дантовского “Рая”. В литературоведческой традиции романтизма размышления теологического характера рассматривались как скрепы (пусть даже тогда не существовало такого термина). Литературоведы же, хорошо знакомые с культурой Средневековья и перечитавшие “Божественную комедию” после Гильсона и Элиота, напротив, увидели в теологических идеях Данте существенные элементы, на которых выстроена поэтическая архитектура произведения, как своды арок и витражи готического собора.

Перспектива переворачивается, выясняется, что Данте порой более поэтичен, когда говорит о небесных телах и сиянии света, чем когда растроган историей Паоло и Франчески.

Скрепа становится относительным понятием, ее можно считать пережитком на одном уровне интерпретации, но даже

в этом случае она может предстать в ином свете при новом прочтении, для которого не будет больше случайным элементом.

Уже приводились примеры *turn ancillaries:* мы считаем их скрепами и "пробегаем глазами". Мы не придаем особого значения всем этим "сказал", "ухмыльнулся", "намекнул", "ответил" и сразу переходим к диалогу и его содержанию. А вышеперечисленные словечки – почти случайные подпорки. Потом вдруг для другого читателя все эти "переводные стрелки" (как на железной дороге) становятся основными, удачны они или нет. Для одних авторов это чисто стратегический прием (так, иногда использование слова "выдохнул" вместо "сказал" может приобрести порнографический оттенок), для других – способ передать ритм, признак сдержанности или стыдливости или, наоборот, исключительной изобретательности. Скрепа оправдана, она стала несущим элементом. Она может быть элементом существенным и неуклюжим, может превратиться в несущественный и изящный завиток или опять стать необходимой. На художественное произведение, как и на живой организм, можно смотреть с разных точек зрения.

Если все это верно, следовательно, в эстетике Парейсона скрепа является не только осторожной поправкой к платоническому или неоплатоническому торжеству Формы во всей ее метафизической безупречности и признанием материальной жизни *несовершенных и нечистых форм*; в интерпретации она представляется как некий резерв, скрытый стимул и возможность дальнейшего прочтения, она призывает литературоведа при каждом прочитывании еще раз подтверждать свою верность обещаниям художественного произведения. Так, интерпретация всегда остается одновременно верной и свободной, допускающей многочисленные поблажки вплоть до смиренного признания формы, но также и многочисленные поправки, чтобы не давать форме застывать в том виде, в каком мы ее узрели при первом прочтении.

И даже когда после различных прочтений выясняется, что скрепа не подлежит "оправданию" ни при каких обстоятельствах (потому что навсегда останется свидетельством слабости и рассеянности), само ее присутствие свидетельствует, насколько исследование художественного произведения может быть гибким и человечным, как оно умеет видеть законченный рисунок даже в наброске, который побуждает к бесконечной интерпретации.

Интертекстуальная ирония и уровни чтения [101]

Прошу прощения, если среди прочих примеров я процитирую и собственные произведения. Разберу некоторые аспекты так называемой постмодернистской прозы, ведь ряд критиков и литературоведов, в частности Брайан Макхейл, Линда Хатчеон и Ремо Чезерани[102], обнаружили их не только в моих романах, но и в неприкрытой теоретической форме в "Заметках на полях "Имени розы". К постмодернистским чертам в моих романах стоит отнести метанарратив, диалогизм (в том смысле, какой им придавал Бахтин: тексты как бы говорят между собой), двойное кодирование и интертекстуальную иронию.

Хотя я сам до сих пор точно не знаю, что такое постмодернизм, должен признать, что вышеназванные характеристики для моих романов справедливы. Но я хотел бы провести между ними четкие границы, так как нередко их понимают как четыре аспекта одной и той же стратегии текста.

Метарассказ – один из самых старинных постмодернистских приемов. Это мысли и идеи, заложенные в самом тексте, а также непосредственное обращение автора к читателю с призывом их принять. В сущности, его можно отыскать уже в строках Гомера "Гнев, богиня, воспой…". Более свежий пример – размышления Мандзони по поводу возможности поговорить о любви в "Обрученных". Допускаю, что в современной прозе метарассказ более очевиден. Я сам прибегал к нему, или к так называемому искусственному диалогизму, чтобы заострить внимание на определенной идее текста. Например, я не случайно начал "Имя розы" с истории о том, как в руки автора попадает средневековый манускрипт и как автор пытается его расшифровать. Но подобный прием уже использовал Алессандро Мандзони.

Диалогизм – также в своем роде пристрастие к цитированию, но это не порок и не достоинство, иначе Бахтин не стал бы столько рассуждать о нем в своих работах задолго до меня. В XXVI песни "Чистилища" Данте встречает поэта, который свободно заговаривает с ним:

> *Tan m'abellis vostre cortes deman,*
> *Qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.*

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan…[103]

Современник Данте без труда сообразил бы, что речь идет об Арно Даниэле, только потому, что тот говорит на провансальском, пусть даже стихи написаны самим Данте в духе поэзии трубадуров. Читатель нашего времени или менее просвещенный современник Данте, не способный распознать эту отсылку, не сможет понять текст.

Перейдем к так называемому двойному кодированию. Термин ввел в обращение Чарльз Дженкс, по словам которого архитектура постмодерна "выражается одновременно на двух уровнях: с одной стороны, она обращается к архитекторам и к посвященному меньшинству, которое разбирается в специфике архитектурных стилей, с другой – к публике вообще или местным жителям, которых волнуют другие проблемы: комфорт, традиции строительства и образ жизни[104]. Постмодернистское здание или произведение искусства одновременно обращается и к избранному меньшинству, используя для этого "высокие" коды, и к широким массам при помощи общедоступных кодов"[105].

Эту идею можно понимать по-разному. В архитектуре примерами постмодернизма могут служить подражания стилю Возрождения, или барокко, или других эпох, которые смешивают "высокие" культурные коды в некое целое, делая его доступным пониманию и приятным глазу широких масс, иногда даже в ущерб функциональности, но ради красоты и презентабельности. Огромное количество цитат можно найти, например, в ультраавангардном музейном комплексе Гуггенхайма в Бильбао, который тем не менее привлекает и людей, не особо разбирающихся в истории архитектуры, и вообще, судя по данным статистики, большинству нравится. С другой стороны, аналогичный прием имел место и в творчестве "Битлз", чьи песни неслучайно были перепеты под музыку Пёрселла (на незабываемом диске Кэти Берберian). Нечто подобное стало возможным ровно потому, что эти приятные на слух мелодии использовали отголоски и отзвуки других эпох, которые могло уловить только ухо музыкально образованного слушателя.

Примеры двойного кодирования можно найти сегодня во многих рекламных роликах. Созданные как экспериментальный текст, который когда-то могло оценить только ничтожное меньшинство кинолюбителей, сейчас они привлекают любого зрителя по самым "простым" причинам:

намек на эротическую сцену, отсылка к известному персонажу, ритм, музыкальное сопровождение.

Многие литературные произведения благодаря увлекательному романному сюжету завоевали благосклонность широкой публики, которая, по идее, должна бы шарахаться от таких авангардных стилистических приемов, как внутренний монолог, игра с метарассказом, многоголосие, нарушения временной последовательности событий, неровность стилистических регистров, перескакивание от рассказа в первом лице к повествованию от третьего лица, несобственно прямая речь.

Все это означает, что главное характерное свойство постмодернизма – предлагать широкой публике истории, использующие сложный материал и "высокие" стилистические приемы, если только писатель знает, как их смешивать необычным образом. Эту любопытную черту пытались объяснить исследователи так называемых высококачественных бестселлеров, которые нравятся, *даже если* обладают некоторой художественной ценностью и занимают неискушенного читателя проблемами и подходами, бывшими раньше прерогативой культурной элиты.

Никогда не было до конца ясно, что же такое высококачественный бестселлер: роман, предназначенный для широкой публики, но не гнушающийся некоторыми "культурными" приемами, или "культурный" роман, который по какой-то таинственной причине стал популярным? В первом случае феномен следует объяснять в терминах структурного анализа текста. Например, роман задумывался как детективная история для широкого круга читателей, которые настолько увлекутся интригой, что "проскочат" стилистически или структурно сложные моменты. Во втором случае феномен объясним определенной эстетикой или, лучше сказать, социологией восприятия. Нужно отметить, что высококачественный бестселлер зависит не от замысла писателя, но от изменения тенденций в читательской среде. Во-первых, не стоит недооценивать "простых" читателей, пресытившихся "простыми" текстами, предлагающими "простые" решения, – зачастую они уже готовы принять вызов более сложных книг, даже если придется перечитать их несколько раз. Во-вторых, многие читатели, которых издательства упорно продолжают считать наивными, так давно разными путями впитывают сложные приемы современной литературы, что перед лицом высококачественного бестселлера чувствуют себя более уютно, чем литературоведы.

В этом смысле высококачественный бестселлер стар как мир. “Божественную комедию” тоже можно назвать высококачественным бестселлером, если верить анекдоту о том, как Данте наказал кузнеца, который дурно исполнял его стихи (если кузнец их исполнял, пусть даже дурно, он должен был их знать). Высококачественными бестселлерами были драматические произведения Шекспира, если представить, сколько народу их смотрело, пусть даже не улавливая всех тонкостей стиля и аллюзий на предшествующие источники. Высококачественным бестселлером был роман “Обрученные”, который со своим нравоучительным тоном должен был проигрывать готическим или любовным романам, что, однако, не помешало ему быть переизданным несколько раз в “пиратских” версиях. В конце концов, сам Мандзони ориентировался на публику, когда лично следил за созданием иллюстраций к своему роману в исполнении Франческо Гонена. Если хорошенько подумать, бестселлерами были все великие произведения, дошедшие до нас в многочисленных рукописях или печатных изданиях на волне успеха, которая затронула не только избранных читателей: от “Энеиды” до “Неистового Орландо”, от “Дон Кихота” до “Пиноккио”. Следовательно, речь идет не об исключительном, а скорее об обычном явлении в истории искусства и литературы, хотя каждая эпоха дает ему свое толкование.

Чтобы обозначить разницу между двойным кодированием и интертекстуальной иронией, позвольте мне обратиться к личному опыту писателя. Роман “Имя розы” начинается с упоминания о том, как автор нашел древний манускрипт. Тут у нас цитирование в полный рост (поскольку сам топос найденной рукописи стар как мир), естественным образом перетекающее в область двойного кодирования: читатель, желающий полностью погрузиться в излагаемую далее историю, должен пропустить через себя довольно “заумные” рассуждения и принять технику метарассказа в кубе, потому как автор от начала до конца придумывает текст, выдавая его за рукопись четырнадцатого века, которая якобы дошла до нас только в переводе девятнадцатого века, проникнутом влиянием неоготического романа. “Обыкновенный” читатель не сможет по достоинству оценить последующую историю, не поняв этой игры многочисленных отсылок одного источника к другому, создающих ауру двусмысленности вокруг всего произведения, учитывая, что настоящий источник остается неизвестным.

Однако напомню, что первая глава “Имени розы”, в которой говорится о манускрипте, называется “Разумеется, рукопись”. Это

“разумеется” имеет много слоев: с одной стороны, это намек на литературный топос, который должен повлиять на искушенного читателя, с другой стороны, автор таким образом признается в своем “страхе влияния”, намеренно отсылая читателя (по крайней мере, итальянского) к прозе Мандзони, начавшего роман “Обрученные” с заявления, что он основан на рукописи семнадцатого века. Сколько читателей уловило и смогло бы уловить иронию моего “разумеется”? Однако, если намек остался непонятым, сможет ли читатель насладиться историей и различить большую часть ее оттенков? Разумеется сможет, а между тем это вводное словечко показывает, в чем суть интертекстуальной иронии.

Вернемся к характеристикам, приписываемым постмодернистской прозе. Что касается метанарративности, невозможно, чтобы читатель не уловил каких-то намеков. Он может почуять подвох, может просто проигнорировать, пропустить отсылки к другим произведениям, но все равно почувствует, что они есть. Как в случае с Данте. Читатель может не понять, что именно Арно Даниэль говорит на своем поэтическом языке, но заметит, что он говорит на языке, отличающемся от языка “Божественной комедии”, и что Данте как будто цитирует кого-то другого, хотя, в сущности, он цитирует самого себя, только на провансальском.

Что касается двойного кодирования (сколько же граней может иметь это понятие!), бывают читатели, не приемлющие смешения высокого стиля и содержания с низким стилем и содержанием и отказывающиеся читать произведение ровно потому, что распознают смешение. Встречаются читатели, которым нравится именно эта смена регистров, сложного и общедоступного, вызова и поощрения. Существуют, наконец, читатели, воспринимающие весь текст как радушный прием и не замечающие сложных отсылок, а следовательно, наслаждающиеся текстом без их понимания.

Но только последний случай подводит нас к приемам интертекстуальной иронии. Кто уловил намек с моим “разумеется”, как бы вступает в сговор с автором, но кто не уловил, все равно продвигается вперед, пока не окажется у развилки двух дорог. Тогда этот наивный читатель может сам рано или поздно додуматься, что манускрипт – литературная выдумка, остроумность которой он оценит, когда “дорастет” до компетентного читателя. Или же, как большинство наивных читателей уже и сделали, он может написать мне письмо и спросить, а существует ли на самом деле та замечательная рукопись. Но здесь ясно одно: в случае двойного кодирования

в архитектурном произведении посетитель может не заметить, что колоннада с тимпаном отсылает к традиции древнегреческого храма, а все равно насладится гармонией и упорядоченным разнообразием. Тогда как читатель, который не понял моего “разумеется”, знает только, что он читает о каком-то манускрипте, но добродушная ирония отсылок от него ускользает.

Произведение может быть напичкано аллюзиями на другие тексты и при этом не являться примером интертекстуальной иронии. Возьмем поэму “Бесплодная земля” Элиота – на каждой ее странице нужно делать сноски с объяснением всех отсылок, не только к литературным произведениям, но и к истории и культурной антропологии. Однако Элиот делает пометки нарочно, потому что не представляет себе наивного читателя, который мог бы наслаждаться его текстом, ничего в нем не понимая. Я бы сказал, что комментарии становятся неотъемлемой частью поэмы. Конечно, наивный читатель мог бы оценить текст за его ритм, звучание, за фантастичность содержания, смутно догадываясь, что в нем таится что-то еще. Так наивный читатель уподобляется человеку, подслушивающему под дверью в надежде услышать некое многообещающее признание. Но такой читатель едва ли был бы образцовым читателем для Элиота, читателем, который дорос до его произведений и которого он сам хотел создать.

Интертекстуальная ирония – явление другого порядка. Случаи интертекстуальной иронии характеризуют формы литературы, которая, оставаясь высокой, способна снискать признание широкой публики. Текст может быть прочитан без понимания отсылок, может быть прочитан с прекрасным пониманием аллюзий или, по крайней мере, с убеждением, что их надо поискать. Приведу немного странный пример. Представим, что нам нужно прочесть “Дон Кихота”, переписанного Пьером Менаром. Текст Менара, естественно, должен истолковываться иначе, чем произведение Сервантеса, по крайней мере по мнению Борхеса. Читатель, не знакомый с романом Сервантеса, в любом случае оценил бы увлекательную историю, ряд героико-комических приключений, чей дух сохраняется в слегка архаизирующем кастильском наречии. Читатель же, осознающий аллюзию на Сервантеса, не только отметит соответствия между обоими произведениями, но и поймет постоянную и неизбежную иронию менаровского варианта.

В отличие от самых общих случаев двойного кодирования интертекстуальная ирония, привлекая в игру возможность

двойного чтения, не приглашает всех читателей на один и тот же праздник. Она выбирает и отдает предпочтение искушенным читателям, но и менее искушенных не исключает. Наивный читатель, если автор выводит на сцену персонажа, восклицающего “Париж для нас двоих!”, не уловит намека на Бальзака, но может все равно восторгаться дерзостью и вызовом героя. Искушенный читатель, напротив, на лету схватит аллюзию и в полной мере прочувствует ее иронию. Он не только ощутит себя заодно с автором, но и поймет эффект снижения или изменения значения по сравнению с первоисточником, а также общую перекличку текстов.

Если вам случится объяснять понятие интертекстуальной иронии студенту-первокурснику или человеку, не склонному в целом к науке, скажите ему: достоинство такого рода цитирования в том, что текст можно читать на двух уровнях. Но если перед вами окажется литературовед, он может загнать вас в угол двумя возможными вопросами.

Вопрос первый: а что, если в случае интертекстуальной иронии речь идет не о двух, а о четырех уровнях чтения: буквальном, моральном, аллегорическом и анагогическом (возвышенно символическом), как учит вся библейская герменевтика и как Данте хотел, чтобы была прочитана его поэма, о чем он сам пишет в Послании XIII?

Вопрос второй: а не связана ли интертекстуальная ирония с двумя типами так называемого образцового читателя, о которых говорит семиотическое литературоведение, и громче всех Эко: с семантическим читателем и семиотическим, или эстетическим, читателем?

Я покажу, что речь идет о трех совершенно разных феноменах. Но попытка ответить на эти два, на первый взгляд наивных, вопроса – вовсе не бесполезная трата времени, потому что в результате нам предстоит распутать сложный клубок.

Перейдем к первому вопросу, то есть к многозначности текста. Не стоит думать о четырех смыслах написанного, достаточно подумать о морали басен. Конечно, совсем наивный читатель мог бы увидеть в басне о волке и ягненке простой спор животных, но, даже если бы автор не поспешил напомнить, что басня “сказывается о тебе”, было бы очень сложно не заметить переносного смысла, обобщения, ровно как случается с евангельскими притчами.

Это соединение буквального и морального смысла присутствует почти во всей художественной литературе, даже в той, которую не особо заботит воспитание читателя, например

в таком жанре, как детектив. Но даже из него внимательный и чувствительный читатель смог бы извлечь уроки, например, что за преступление по головке не погладят, что шила в мешке не утаишь, что закон и порядок всегда торжествуют, что человеческий разум способен раскрыть самые сложные тайны.

Можно даже сказать, что в некоторых произведениях мораль и буквальный смысл связаны настолько тесно, что составляют единое целое. Но даже в откровенно нравоучительных романах вроде “Обрученных” опасение, что читатель не поймет этического урока, заставляет автора вводить уточнения – именно для того, чтобы любитель мрачных готических сюжетов не только развлекся похищением Лючии и смертью дона Родриго, но и не прошел мимо урока о Провидении.

Каково реальное соотношение уровней, когда они преумножаются? Можно ли читать “Божественную комедию”, не понимая ее анагогического, то есть высшего символического, смысла? Я бы сказал, что так ее и прочли литературоведы эпохи романтизма. Можно ли читать “Чистилище”, не понимая его аллегорического смысла? Почему бы и нет, если прочесть эту часть “Божественной комедии” в сюрреалистическом ключе. А что касается “Рая”, достаточно ли улыбчива и блистательна Беатриче, чтобы очаровать читателя, пренебрегающего высшими смыслами? И ведь есть литературоведы, которые призывают наслаждаться поэзией и игнорировать все эти досаждающие дополнительные смыслы как лишнее[106].

Можно сказать, что дополнительные смыслы могут приобретать разный вес в разные исторические эпохи, а иной раз так и остаются неизведанными до конца. Это происходит не только с древнейшими текстами, но также, например, с картинами, и даже недавнего времени. Не только иконописец или специалист по истории живописи, но и простой посетитель музея любуется картинами Джорджоне и Пуссена, не зная, к каким тайным мифологемам отсылают их образы. Но еще больше ими наслаждался Эрвин Панофский, способный читать на двух уровнях: на уровне формы и на уровне иконографических отсылок.

Совсем иначе я отвечу на второй вопрос. Меня всегда интересовало, насколько художественный текст стремится создать двойного образцового читателя. Прежде всего это относится к образцовому читателю первого уровня, которого условно назовем семантическим и которого интересует, чем закончится история: поймает ли Ахаб кита, встретит ли снова Леопольд Блум Стивена Дедала, после того как несколько раз

случайно наткнулся на него 16 июня 1904 года, превратится ли Пиноккио в настоящего мальчика из плоти и крови, удастся ли Рассказчику Пруста обрести утраченное время. Но текст обращается также к образцовому читателю второго уровня, которого мы назовем семиотическим, или эстетическим. Его интересует, какой тип читателя требуется для данного текста, и шаг за шагом наш эстетический читатель следует по тому пути, по которому его ведет образцовый автор. Короче говоря, первый читатель желает знать, что случится в произведении, второй – как в произведении описаны события. Чтобы узнать финал истории, достаточно прочесть ее один раз. Чтобы стать читателем второго уровня, нужно прочесть текст несколько раз, а некоторые истории можно перечитывать до бесконечности.

Но читателями второго типа не рождаются, ими часто становятся хорошие читатели первого типа. Тот, кто не испытал трепета при чтении “Обрученных”, когда Неизвестный появляется перед Лючией, не может оценить всей прелести романа Мандзони. Безусловно, можно всю жизнь оставаться читателем первого уровня, никогда не поднимаясь до второго, как случается с теми, кто с одинаковым интересом читает “Обрученных” и “Гаргантюа и Пантагрюэля”, не замечая, что язык второго гораздо разнообразнее. Или как тот читатель, которого утомило бы уже само название *Hypnerotomachia Poliphili*[107], так как за неологизмом не видно конца истории.

Если присмотреться получше к двум уровням чтения, то они дают двойное понимание катарсиса в “Поэтике” Аристотеля и в искусстве вообще. На самом деле хорошо известно, что катарсис может действовать как гомеопатическое средство и как аллопатическое лекарство. В первом случае катарсис происходит со зрителем трагедии, который действительно испытывает сострадание и страх вплоть до содрогания и так очищается от них, чувствуя почти физиологическое облегчение. Во втором случае текст трагедии как бы заставляет нас наблюдать за страданием с некоторой дистанции, отстраненно в духе Брехта, и мы освобождаемся от страдания, не испытывая его, но оценив, как оно было представлено. Вы прекрасно понимаете, что для “гомеопатического” катарсиса достаточно читателя первого уровня (он же зритель, рыдающий над сценой в вестерне, когда приходят “наши”), в то время как для “аллопатического” катарсиса требуется читатель второго уровня. Вот и выходит, что “аллопатическому” катарсису приписывают (возможно, ошибочно) больше философского достоинства, более чистый и очищающий взгляд на искусство, а “гомеопатический” приравнивается к пляскам корибантов, или к посвящению

в элевсинские мистерии при помощи курений и дурманящих веществ, или на худой конец к безумной вечеринке в субботу вечером.

Однако не стоит так категорично разделять два уровня чтения, как будто в одном случае перед нами читатель с неприхотливым вкусом, интересующийся только сюжетом, а в другом – изысканный гурман, способный оценить тонкости языка и стиля. Если бы дела обстояли именно так, тогда на первом уровне мы должны были бы упиваться “Графом Монте-Кристо”, рыдая горючими слезами над каждым поворотом судьбы главного героя. Поднявшись на второй уровень, мы бы замечали, что с точки зрения стиля роман написан плохо. Однако загадка произведений вроде “Графа Монте-Кристо” как раз в том и состоит, что, будучи плохо написаны, они остаются шедеврами художественной литературы. Так, читатель второго уровня замечает не только тот факт, что язык романа не блещет, но и что структура повествования тем не менее совершенна, все архетипы к месту, неожиданные повороты сюжета выверены до миллиметра, размах (пусть и прерывистый) почти гомеровский. Слишком строго судить роман Дюма из-за языка – это все равно что придираться к опере Верди из-за либретто, написанных Франческо Марией Пьяве и Сальваторе Каммарано, а не Леопарди. Читатель второго уровня способен оценить и первый уровень произведения.

Но только при втором прочтении можно понять, имеет ли текст второй смысл, третий и так далее, нужно ли пускаться в выискивание аллегорического смысла, сказывается ли басня и про читателя и представляют ли эти смыслы одно целое или могут читаться независимо друг от друга. Только читатель второго уровня будет решать, насколько сложно разделить буквальный и моральный смысл в басне про волка и ягненка (и можно ли вообще рассказывать о споре животных без нравоучительного подтекста). Ему же предстоит выбирать, как читать библейские псалмы об исходе евреев из Египта. Их можно читать как увлекательную историю, с почтением к священному тексту, но без понимания высшего символического смысла. Но можно и предположить, что сочинитель псалмов имел в виду исход просвещенной души из рабства земной тщеты и обретение свободы в вечной славе.

Конечно, читатель второго уровня, понимающий искусство и литературу, очень похож на читателя, способного, столкнувшись с интертекстуальной иронией, выявить отсылки к литературной традиции. Но это не одно и то же. Приведем

несколько примеров.

В басне про волка и ягненка есть два смысла – буквальный и моральный. Естественно, читатели первого и второго типа смогут их понять, разве что второй, кроме прочего, отметит стилистические и повествовательные достоинства Федра-баснописца. Но в басне Федра нет никакой иронии, так как автор никого не цитирует, в крайнем случае попросту копирует какого-нибудь неизвестного нам предшественника. Сцена из "Одиссеи" Гомера, в которой Одиссей убивает женихов, может быть понята однозначно обоими читателями, при том что первый наслаждается местью героя, второй – гомеровским искусством. Никакого цитирования, смысл один. В "Улиссе" Джойса уже присутствует два смысла в духе Библии или Данте (история Блума как аллегория истории Улисса), но очень сложно не заметить, что история блужданий Блума отсылает к скитаниям Улисса. Для тех, кто не догадался, подсказка – в названии. Остаются два возможных прочтения. Семантический читатель будет читать книгу, чтобы узнать, чем все закончится, хотя в данном случае такой упрощенный вариант чтения маловероятен, так как он требует слишком много усилий, и читатель, желающий знать конец, скорее остановится на первой же главе, чтобы перейти к историям с более динамичным развитием действия. Невозможно читать "Поминки по Финнегану", не зная всех интертекстуальных отсылок, если только кому-то не взбредет в голову читать произведение вслух, наслаждаясь его звучанием. В нем смыслов даже не четыре, какая там библейская герменевтика: их число бесконечно или как минимум неопределенно. Читатель первого уровня улавливает одно-два прочтения каждого каламбура, останавливается, задыхаясь, теряется, затем поднимается на второй уровень, чтобы полюбоваться прелестью этой игры, скрывающей самые непредсказуемые и неразрешимые этимологии и возможные прочтения, затем снова спускается вниз, чтобы разобраться, а что там происходит в тексте, снова теряется и так далее. "Поминки по Финнегану" не дают нам никаких подсказок, они все подвергают сомнению, постоянно смешивают карты. Но Джойс делает это, не скрывая своих намерений и не обманывая наивного читателя. Он не позволяет ему двигаться вперед, не замечая розыгрыша, в который тот вовлечен. Он сразу хватает его за шкирку и выталкивает пинками через черный ход.

Полагаю, при разборе всех этих отличий становится очевидно, что многозначность проникает в текст, даже когда автор ничего подобного не задумывал и ни к каким сложным

прочтениям не призывал. Худший бумагомаратель, рассказывающий кровавые истории о смертях и ужасах или о насилии и сексе, и тот не может полностью избавиться от морального смысла, что-то такое да промелькнет – пусть хотя бы безразличие к злу или зацикленность на сексе и насилии.

Столь же вездесущи и два уровня чтения, семантический и эстетический: они применимы не только к художественному тексту, но и, допустим, к расписанию поездов. На семантическом уровне два расписания предоставляют мне одинаковую информацию, но я могу отметить, что одно расписание лучше организовано, что оно подробнее второго, и, таким образом, судить об органичности и функциональности текста с точки зрения уже не столько содержания, сколько формы.

С интертекстуальной иронией все происходит иначе. Здесь не нужно идти на край света в поисках аллюзий и отголосков подсознания – обычно тексты, содержащие иронию, бросают вызов читателю, призывая его вступить в диалог.

Как автор романов, построенных на аллюзиях, я всегда радуюсь, когда читатель схватывает отсылку и подмигивает в ответ. Но предположим, некий искушенный читатель, прочитавший “Остров накануне”, понял (например, по вопросу в начале, остров это или континент), что роман отсылает к “Затерянному острову” Жюля Верна. Мне кажется, не только автор, но и такой читатель должен желать, чтобы другие читатели заметили то же, что и он.

Естественно, в случае иронии всегда следует предполагать, что есть и наивный читатель, который просто следит за историей кораблекрушения то ли у острова, то ли у материка – имеет право! Искушенный читатель должен видеть, что буквальное прочтение тоже допустимо, благо текст это позволяет. Если я введу в роман двойника, точно найдется читатель, которого удивит и взволнует такой поворот событий, но я, разумеется, надеюсь, что найдется и тот, кто в курсе, что наличие двойника – это почти обязательный прием барочного романа.

Когда герой романа “Маятник Фуко” Казобон проводит свою последнюю ночь в Париже у Эйфелевой башни, он видит ее снизу как огромное чудовище, которое завораживает его. Чтобы написать этот отрывок, я сделал две вещи. Во-первых, провел несколько вечеров у башни, стараясь стать ровно посередине между “лап” и рассмотреть ее с разных углов обзора, всегда снизу вверх. А во-вторых, прочел всевозможную литературу об Эйфелевой башне, прежде всего написанную в период ее строительства. По большей части это были возмущенные, резкие

комментарии. Так вот, образ, который возникает у моего героя, его чувства – это тщательно составленный коллаж из многочисленных прозаических и поэтических текстов. Я даже не надеялся, что мой читатель найдет все эти скрытые цитаты (сейчас я и сам не вспомню точно, где, что и откуда взято), но мне хотелось, чтобы у самых искушенных читателей возникло смутное ощущение дежавю. В то же время я не мешал наивному читателю испытать те же ощущения, что испытал под башней я сам, даже не догадываясь об их литературных источниках.

Бесполезно скрывать, что сам текст, а не автор, предпочитает искушенного читателя наивному. Интертекстуальная ирония делит читателей на "классы". Можно представить "снобское" чтение Библии, для которого достаточно понимания прямого смысла или по крайней мере красоты ритма еврейского текста или Вульгаты (в этом случае нужен, конечно, читатель второго уровня). Но текст с интертекстуальной иронией не может быть прочитан "по-снобски", если читатель не понимает его аллюзий и игнорирует призыв к диалогу. Интертекстуальная ирония взывает к счастливому меньшинству, и чем меньше избранных, тем они счастливее.

Когда запускается механизм интертекстуальной иронии, автор должен обращаться к аллюзиям, понятным не только ему, учитывая, что возможность двойного чтения зависит и от эрудиции читателя, его подкованности в литературе, которая может быть очень разной. На конференции в Лёвене в 1999 году Инге Ланслотс обратила особое внимание на аллюзии, объединяющие "Затерянный остров" Жюля Верна и мой "Остров накануне", и она была права. Во время своего устного выступления исследовательница привела отсылки и к другому роману Жюля Верна, который, по правде говоря, я не читал и где упоминались часовые механизмы, как и в моем романе. Я не хотел использовать интенцию автора как критерий истолкования текста, но все же ответил: читатель должен заметить, что мой текст изобилует отсылками к барочным романам. А топос часовых механизмов как раз характерен для барокко, вспомнить хотя бы поэзию Джакомо Лубрано. Однако было бы слишком требовать от иностранного литературоведа, не специализирующегося на итальянском барокко, чтобы он знал второстепенного поэта, и потому я признал, что следовать по избранному докладчицей пути тоже не возбраняется. Если отправляться на охоту за аллюзиями, сложно сказать, прав ли автор, не заметивший их, или читатель, их отыскавший. Тем не менее я отметил, что отсылки к барочной

поэзии согласуются с общим характером текста, тогда как аллюзия на Жюля Верна в этом конкретном случае с часами приводит в тупик. Наверное, мое возражение убедило докладчицу, потому что я больше не нахожу в протоколах той конференции следов этой дискуссии.

Но есть случаи, в которых труднее выявить круг знаний читателя. В романе “Маятник Фуко” я назвал главного героя Казобоном, намекая на Исаака Казобона, который своими безупречными аргументами лишил мифического ореола *Corpus Hermeticum* (“Герметический корпус”). Мой образцовый искушенный читатель, способный отреагировать на интертекстуальную иронию, мог бы найти аналогию между тем, что понял великий филолог прошлого, и открытиями, к которым приходит в конце концов герой моего романа. Сознавая, что лишь немногие читатели поймают аллюзию, я тем не менее считал, что с точки зрения текстуальной стратегии это не так уж и важно. Можно читать мой роман и понимать моего Казобона, ничего не зная о Казобоне историческом.

Но, почти дописав роман, я случайно обнаружил, что одного персонажа “Миддлмарч” Дж. Элиот тоже звали Казобоном: я читал это произведение очень давно, но имя героя не оставило в моей памяти никакого следа. Порой образцовый автор желает предотвратить ненужные, по его мнению, толкования – вот и я постарался искоренить возможные отсылки к Джордж Элиот. Так появился диалог между Бельбо и Казобоном:

– Кстати, как вас зовут?
– Казобон.
– А это не герой “Миддлмарч”?
– Не знаю. В любом случае был такой филолог в эпоху Возрождения. Но он мне не родня[108].

Однако нашелся один коварный читатель, Дэвид Роби, который подметил, что Казобон в романе Элиот пишет книгу “Ключ ко всем мифологиям” и уж наверняка это не случайное совпадение. Ну как не признать подобную ассоциацию с моим героем? Позднее Линда Хатчеон уделила особое внимание этой взаимосвязи и обнаружила еще немало общего между двумя литературными Казобонами, что повысило градус интертекстуальной иронии в моем романе. Признаться честно, мне как эмпирическому автору эта аналогия даже в голову не приходила, но если литературный кругозор Хатчеон-читательницы позволяет ее провести, а мой текст поощряет такой

ход мысли, значит, аналогия объективно возможна и приемлема.

Еще один пример в том же духе. Мой роман назван “Маятник Фуко”, потому что маятник, о котором в нем говорится, был изобретен Леоном Фуко. Если бы изобретателем маятника был Франклин, книга бы называлась “Маятник Франклина”. Тут я с самого начала предвидел, что ассоциации с Мишелем Фуко будут просто напрашиваться: мои герои одержимы аналогиями, а Фуко в одной из своих работ как раз писал о парадигме подобия. Как эмпирическому автору мне не очень-то нравилась перспектива подобной аллюзии: она представлялась слишком поверхностной. Однако героем моего романа был маятник, изобретенный Леоном Фуко, так что название я изменить не мог и только надеялся, что мой образцовый читатель не станет связывать Фуко с Мишелем. Увы, я ошибался: многие читатели поступили именно так, и Линда Хатчеон в первых рядах. Она дотошно выделила соответствия между элементами романа и четырьмя типами подобия, перечисленными в работе Мишеля Фуко “Слова и вещи”, в главе “Проза мира”. Бесполезно объяснять, что я читал “Слова и вещи” в 1969 году, как только они вышли, лет за двадцать до того, как принялся за “Маятник”. Но за эти двадцать лет я не раз сталкивался с призраками аналогии в герметической традиции Возрождения и барокко, поэтому при написании романа скорее думал о более ранних, чем Мишель Фуко, источниках, а также об их неумеренном использовании в современной коммерческой оккультной литературе. Если бы роман назывался “Маятник Франклина”, возможно, никто не осмелился бы связывать отсылки к теории знаков с Мишелем Фуко, проще было бы вспомнить Парацельса. Но признаю, что название “Маятник Фуко”, пусть даже в честь его изобретателя, представляет лакомый кусочек для ловца аналогий, и Линда Хатчеон имеет полное право на свои находки. Да и кто знает, не был ли мой интерес к некоторым аспектам герметизма на подсознательном уровне вызван чтением Фуко – Мишеля, естественно.

Интересно все же разобраться, надо ли считать мою отсылку к Фуко интертекстуальной иронией или просто неосознанным влиянием. Быть может, до настоящего момента мои рассуждения об интертекстуальной иронии звучали так, словно она осознанно создается писателем, но я слишком много теоретизировал на тему превосходства интенции текста над интенцией автора, чтобы позволить себе подобную наивность. Если в книге обнаруживается вероятное цитирование, которое органично согласуется с текстом (и соотносится с другими его цитированиями), то намерения эмпирического автора не имеют

никакого значения. Тогда прав литературовед или читатель, говорящий о цитировании и о “текстуальных эхо” (использую другой термин Линды Хатчеон без намерения поиграть со своим именем), которые подсказывает сам текст.

В играх с интертекстуальной иронией трудно удержаться от поисков отсылок, даже случайных, как жюльверновские часы. Все та же Линда находит в американском издании “Маятника” фразу *Rule is simple: suspect, only suspect,* – и тотчас же усматривает в ней отсылку к Э. М. Форстеру: *Connect, only connect.* Будучи читателем умным, Линда предусмотрительно оговаривается, что аллюзия возникает только в английском переводе. В итальянском варианте эта фраза звучит как “подозревать, подозревать всегда”. А отсылку к Форстеру вставил – сознательно, разумеется – переводчик Билл Уивер. Что тут скажешь? В английском переводе аллюзия действительно присутствует. Так, перевод не только искажает интертекстуальную игру, но иногда и обогащает ее.

В некоторых случаях предоставляется возможность выбора между чтением в кубе и квадрате. В тридцатой главе “Маятника”, когда персонажи вдруг задумались, а что, если вся история Евангелия – выдумка, как и Великий план, изобретенный ими, Казобон говорит: “Ты, лицемерный читатель, мой двойник и мой брат”. Не помню, о чем я думал, когда писал, но, скорее всего, мне хватало переклички с Бодлером, уже обогащенной связью с апокрифическими Евангелиями. Но неутомимая Линда усматривает в этой фразе “пародию Элиота на Бодлера” (и правда, если помните, Элиот цитирует Бодлера в “Бесплодной земле”), и интертекстуальная ирония замечательно усложняется. Что делать? Разделить читателей на тех, кто не видит дальше Бодлера, и на тех, кто способен уловить намек на Элиота? А что, если существует читатель, который нашел лицемерного читателя у Элиота и вспомнил о нем, но не знает, что Элиот цитирует Бодлера?

Все заметили, что роман “Имя розы” начинается с цитаты из Евангелия от Иоанна (“В начале было слово” и так далее). Но многие ли читатели догадались, что это отсылка к рыцарскому роману Луиджи Пульчи “Моргант Большой”, который начинается со стиха, цитирующего св. Иоанна (с почтением, разумеется, а не иронии ради): *In principio era il verbo appreso a Dio / ed era Iddio il verbo e il verbo lui. / Quest’era in princio a pater mio / e nulla si puo’ fare sanza costui?*[109]

А если еще хорошенько подумать, сколько на самом деле читателей заметили, что мой роман начинается с цитаты

из Евангелия от Иоанна? Мне случалось встречать японских читателей (на самом деле, наверное, не обязательно ехать за ними так далеко), которые приписали это замечательное начало доброму Адсону, но это не помешало им понять религиозный пыл, вдохновляющий слова юного монаха.

Строго говоря, интертекстуальная ирония – это не форма обычной иронии. Ирония означает говорить не противоположное истинному, но противоположное тому, что собеседник считает истинным. Мы иронизируем, когда называем глупца очень умным, но только если наш собеседник знает, что речь идет на самом деле о глупце. Если он этого не знает, ирония остается непонятой и лишь дает неверную информацию. Следовательно, когда адресат вне игры, ирония становится обыкновенной ложью.

Что касается интертекстуальной иронии, я могу рассказать историю о двойнике так, что адресат не почувствует отсылки к барочной традиции, но это не помешает ему насладиться историей, которая имеет полное право восприниматься просто как история о двойнике. В “Острове накануне” есть повороты сюжета совершенно в духе Дюма, я едва ли не буквально цитирую французского писателя, но наивный читатель, который не уловил намека, может спокойно развлекаться этими неожиданными моментами.

Если раньше я говорил, что интертекстуальная ирония – удел аристократов и снобов, вынужден поправиться, так как она вовсе не стремится исключать кого-либо из круга избранных. Она подобна банкету, на котором не съеденные на верхнем этаже блюда спускаются на нижний этаж, но это не объедки из столовой, а скорее излишки, оставшиеся в кастрюле и сервированные не хуже, чем блюда, предназначенные для избранных гостей. А поскольку наивный читатель думает, что главный праздник проходит на его этаже, он оценит поданные ему яства по достоинству (и они в любом случае будут вкусными и сытными), не подозревая, что кому-то просто досталась порция побольше.

Нечто подобное случается с тем, кто наивно читает строки из Данте “столь благородна и скромна бывает”, не зная, как изменился язык со времен Флорентийца до нас и каковы были философские предпосылки дантовской поэзии. Такой читатель наслаждается благородным любовным признанием, извлекая из строк эмоциональное и интеллектуальное удовольствие. На этом примере мы можем убедиться, что мое кулинарное сравнение, будучи, возможно, провокационным, тем не менее не ставит на один уровень гастрономию и искусство.

Наконец, ни один, даже самый наивный читатель не пройдет

через сито текста, не учуяв, что он отсылает его куда-то за свои пределы. Интертекстуальная ирония, таким образом, – это не удел избранных, а скорее провокация и приглашение войти в их круг, так что мало-помалу наивный читатель может превратиться в читателя более искушенного, начинающего улавливать ароматы других текстов, предшественников того, который он читает.

Каковы связи между интертекстуальной иронией и библейской или дантовской интуицией? Есть некая связь. Интертекстуальная ирония обеспечивает символический смысл мирским читателям, не ищущим в тексте высоких духовных смыслов. Высшие символические смыслы, постигаемые интуитивно в библейской или поэтической теории четырех прочтений, способствовали развитию текста по вертикали, каждый смысл так или иначе приближал нас к чему-нибудь запредельному. Многозначность же интертекста горизонтальна, она разветвляется, как лабиринт, бесконечно, от текста к тексту, не обещая ничего, кроме отсылки на очередной текст. Интертекстуальная ирония предполагает абсолютную имманентность. Она обещает откровения тому, кто утратил чувство причастности к трансцендентному.

Однако я бы не стал воспринимать всерьез морализаторские утверждения и выводы, что для интертекстуальной иронии нет ничего святого. Этот прием может присутствовать и в произведении, вдохновляющем на поиск высшего духовного смысла, или преподающем высоконравственный урок, или серьезно говорящем о смерти и бесконечности. Ремо Чезерани[110] любезно заметил, что мой предполагаемый постмодернизм не лишен меланхолии и пессимизма. Это свидетельство того, что интертекстуальная ирония не предполагает только развеселый карнавал диалогизма. Но, конечно, мученичество текста не должно быть тщетным. Читателю надлежит уловить хотя бы эхо интертекстуальности, предшествующее нашим мучениям. Кроме того, автор и читатель должны наконец вкусить вместе священного тела Мирского Писания.

“Поэтика” и мы[111]

Позвольте мне, итальянцу, рассмотреть проблему аристотелевской “Поэтики” в виде исповеди сына своего века. В итальянской культуре Аристотеля комментировали великие деятели эпохи Возрождения. В эпоху барокко Эммануэле Тезауро в своей “Подзорной трубе Аристотеля” предложил миру физики после Галилея идеи аристотелевской поэтики в качестве единственного ключа к гуманитарным наукам. В начале восемнадцатого века итальянская культура обогатилась “Новой наукой” Вико, поставившей под вопрос каждое правило Аристотеля и провозгласившей, будто язык и поэзия развиваются вне всяких правил. В то время как во Франции (от Буало до Батто, от Ле Боссю до Дюбо и энциклопедистов) через правила вкуса пытались найти правила трагедии, Вико, сам того не подозревая, открыл дверь философии, лингвистике и эстетике непредсказуемой свободы духа.

Не благородный и классический французский дух *(Esprit),* а романтический гегельянский дух *(Geist)* времени утверждается в истории итальянской литературы, сам становясь историей. Из-за него, начиная с немецкого идеализма XIX века и до теории Бенедетто Кроче, наша культура в течение столетия отвергала всякую риторику и поэтику. В эстетике идеалистов, которая рассматривает язык как единое целое, основанное на творческом духе, поэзия не отклонение от предсуществующей нормы, она формируется в момент наивысшего расцвета языка. Несколько страниц, которые Кроче посвящает Аристотелю, демонстрируют неизлечимое предубеждение, порождающее формально безукоризненный силлогизм: эстетика рождается с Баумгартеном и с его *scientia cognitionis sensitivae, gnoseologia inferior*[112] – Аристотель не читал Баумгартена, значит, ему нечего сказать об эстетике.

Но я помню трепет, испытанный мною в юности: я чувствовал себя маргиналом, подобно маленькому содомиту в викторианском обществе, когда мне вдруг открылось, что англосаксонская традиция поэтику Аристотеля воспринимала всерьез всегда, без перерывов.

Меня не удивляли следы Аристотеля в творчестве Драйдена и Гоббса, Рейнольдса и Сэмюэла Джонсона, не говоря уже об отголосках “Поэтики”, пусть даже нечетких и спорных, у Вордсворта и Кольриджа, но труды критиков и поэтов, современников Кроче, рисовавших образ культуры, для которой

Аристотель оставался образцом и основным ориентиром, меня поразили.

Один из классиков американского литературоведения Л. А. Ричардс начинает свою работу “Принципы литературной критики” (1924) с отсылки к Аристотелю. Если в своей “Теории литературы” (1942) Р. Уэллек и О. Уоррен смогли сформулировать принципы англосаксонского литературоведения с опорой на русских формалистов и Пражскую школу структуралистов, то все потому, что каждая глава этой работы проходит под знаком Аристотеля. В сороковые годы двадцатого века на Аристотеля ориентировались мэтры “новой критики”. Тогда я открывал для себя школу Чикаго, которая без тени смущения именовала себя неоаристотелевской. Этот список можно дополнить театральным критиком Фрэнсисом Фергюссоном (“Идея театра”, 1949), который использовал понятия *plot and action* (сюжет и действие) и интерпретировал “Макбета” в терминах имитации действия. Стоит также упомянуть Нортропа Фрая, который в своей “Анатомии критики” (1957) играл на аристотелевском понятии мифа.

Но достаточно было бы вспомнить о влиянии “Поэтики” на такого писателя, как Джойс. Он говорит об этом не только в заметках “Из парижского дневника” 1903 года, написанных во время посещений библиотеки Святой Женевьевы, но и в 1904 году, когда пишет ироничный стишок о катарсисе. Джойс также признается Стюарту Гилберту, что эпизод с Эолом в “Улиссе” навеян аристотелевской “Риторикой”. В одном из писем к брату Станисласу от 9 марта 1903 года Джойс критикует Синга за то, что тот недостаточно, на его вкус, следует Аристотелю. В одном из писем к Паунду от 9 апреля 1917 года Джойс пишет об “Улиссе”: “Я делаю это, как сказал бы Аристотель, разными средствами в разных частях”. Наконец, теория литературных родов в “Портрете художника в юности” имеет явно аристотелевское происхождение. Персонаж романа Стивен Дедал разрабатывает определение сострадания и ужаса, сожалея, что Аристотель не дал его в своей “Поэтике”, и не зная о том, что он сделал это в “Риторике”. По удивительному совпадению определения, которые изобретает Джойс, очень похожи на термины из “Риторики”. Однако он учился у иезуитов и читал сочинения св. Фомы, пусть даже не в оригинале. Так или иначе, представления о “Риторике” Аристотеля должны были дойти до него, хотя бы и через третьи руки. Не говоря уже о культурной среде английского языка, в которой он жил и в которой интерес к Аристотелю всегда был актуален.

Тем не менее мне кажется, что мое глубокое погружение

в Аристотеля началось с чтения “Философии творчества” Эдгара Алана По, где он слово за слово, структура за структурой исследует возникновение, приемы, причины написания своего “Ворона”. Имя Аристотеля прямо не упоминается, но его присутствие более чем ощутимо в использовании ключевых понятий.

Эдгар По хотел показать, как эффект “возвышения души” (Красота) достигается за счет структурной организации, а также как “произведение шаг за шагом приближается к своему завершению с точностью и жесткой последовательностью математической задачи”, не забывая о единстве впечатления (на самом деле единстве промежутка времени, отведенного для чтения), места и эмоционального тона.

Скандальность этого текста заключается в том, что его автор объясняет приемы, при помощи которых можно добиться впечатления литературной импровизации. И это очередной урок строгой “Поэтики” против всякой вольной эстетики. Та же аристотелевская идея пронизывает “О возвышенном” Псевдо-Лонгина, которое обычно понимают как торжество интуитивного в искусстве. Конечно, в сочинении говорится о поэтическом эффекте, основанном не на рациональном или моральном убеждении, а на ощущении чуда, которое приходит как экстаз, как вспышка молнии. Однако с первых же страниц трактата Аноним сообщает, что он хочет не только определить объект своего исследования, но также поведать нам, какими средствами можно его достичь. Отсюда во второй части сочинения подробный разбор риторических приемов, которые следует использовать в произведении определенными способами для достижения эффекта, определению не поддающегося.

Таким же образом действует и Эдгар По, разве что в “Философии творчества” есть некая очаровательная двусмысленность: что это, пособие для других поэтов или работа о теории искусства вообще, основанная на личном опыте писателя, выступающего в качестве читателя-критика собственного творчества?

Двусмысленность этого текста отметил Кеннет Бёрк[113], разбирающий работу Эдгара По в откровенно аристотелевских терминах. Если есть дисциплина, называемая поэтикой, она не имеет ничего общего с критикой, которая понимается как реклама для читателя или как распределение похвал или упреков. Поэтику должно интересовать одно из измерений языка, и в таком смысле она действительно объект критики, как поэзия – объект поэта. “Подход к поэзии с точки зрения поэтики – это подход к поэзии как жанру (виду и модусу

литературы)”. В этом смысле определение Бёрка приближается к определению Пражской школы, для которой поэтика – это дисциплина, объясняющая “литературность литературы”, то есть почему литературное произведение может называться таковым.

Бёрк знает, что определение литературных приемов и правил жанра может привести (как это, собственно, и случилось) к тому, что дескриптивная наука превратится в нормативную. Тем не менее поэтика обязана сформулировать правила, по которым поэт пишет стихи, даже когда сам применения этих правил не осознает.

Эдгар По, напротив, прекрасно все осознавал и действовал как *philosophus additus artifici,* “философ, приставленный к художнику”. Возможно, он делал это задним числом, а когда писал, не знал точно, что выйдет, но потом, выступая читателем самого себя, понял, почему “Ворон” производит прекрасное впечатление. Анализ, проведенный писателем По, мог быть проведен и таким читателем, как Якобсон. Так, пытаясь разобрать процесс написания своего стихотворения, По выявил характерные принципы творческого процесса вообще.

Эссе По изначально вдохновлено Аристотелем, его цели, результаты и даже двусмысленности тоже носят явно аристотелевский характер. Любомир Долежель озаботился вопросом, является ли “Поэтика” критическим текстом (оценивающим произведения, о которых в нем говорится) или собственно поэтикой, цель которой – определить критерии литературности вообще[114]. Долежель, цитируя Фрая, напоминает нам, что поэтика выявляет четкую структуру познания, которое само по себе не является ни поэзией, ни поэтическим опытом. Обращаясь к некоторым терминам “Метафизики”, он определяет поэтику как науку производительную, цель которой – обрести знание, помогающее создавать объекты.

В этом смысле произведения, разбираемые поэтикой, являются просто примерами, а не объектами исследования. Но, преследуя свои цели, поэтика приходит к парадоксу, потому что, пытаясь понять сущность поэзии, она теряет самую ее существенную характеристику, то есть единство и разнообразие проявления.

Так, Долежель замечает, что “Поэтика” Аристотеля – это одновременно акт творения как теории литературы, так и западной литературной критики именно по причине своей внутренней противоречивости. Она устанавливает метаязык критики и дает знания, на основании которых можно выносить

суждение. Но этот результат достигается определенной ценой. Любая поэтика, говорящая об идеальных структурах и пренебрегающая особыми чертами отдельных произведений, – это всегда теория произведений, которые теоретик считает лучшими. Следовательно, аристотелевская “Поэтика” тоже имеет (позвольте мне перефразировать Поппера) свою “авторитетную эстетику”, и Аристотель выдает свои критические предпочтения каждый раз, когда выбирает пример.

По мнению Джеральда Фрэнка Элса[115], только одна десятая часть греческих комедий соответствует образцам, описанным у Аристотеля. Возник замкнутый круг: изначально критики интуитивно выбрали корпус произведений, на основе которого были разработаны общие критерии, оправдывающие выбор с точки зрения теории. Долежель замечает, что утверждение Элса тоже основано на критическом предрассудке, но его аргументы важны, так как выявляют замкнутый круг, отмечающий, возможно, всю историю поэтики и критики.

Таким образом, мы оказываемся не перед противопоставлением (как долгое время считалось) нормативной поэтики и эстетики, которая достигает такого уровня обобщения, что как бы парит над реальностью отдельно взятых произведений (“красота есть сияние объединенных вместе трансценденталий” – такое эстетическое определение позволяет оправдать как “Царя Эдипа”, так и приключенческий роман), а скорее перед колебанием между дескриптивной теорией и критикой, когда по очереди перевешивает то одна, то другая.

Аристотель говорит нам не только об абстрактных критериях порядка и меры, правдоподобия или необходимости, об органическом равновесии, но также о критерии, сводящем на нет всякое чисто формалистское чтение “Поэтики”. Базовый элемент трагедии – это сюжет, который есть подражание действию, цель коего *(τέλος)* – произвести эффект *(έργον)*. Этот эффект и есть катарсис. Прекрасная, или по крайней мере удачная, трагедия – та, что приводит к “очищению страстей”. Следовательно, эффект очищения – это в своем роде успех трагического произведения, и он зависит не от того, как написана или сыграна трагедия, а от того, как она воспринята зрителем.

“Поэтика” – первая работа по эстетике восприятия, но, как всякая “ориентированная на читателя теория”, она не избавлена от некоторых неразрешимых пока проблем.

Нам хорошо известно, что катарсис может пониматься двояко, и оба его понимания представлены в том загадочном выражении (1449 b 27–28): трагедия воплощает τὴν τῶν τοιούτων

παθημάτων κάθαρσιν, “очищение подобных страстей”.

Первое толкование предполагает, что Аристотель имеет в виду очищение, которое достигается через сопереживание и освобождает *нас от наших страстей,* причем наступает оно неизбежно. На это, по крайней мере, намекает “Политика”, которая, как назло, отсылает к “Поэтике”, так что ни в одной из работ нет никакого ясного объяснения. Следовательно, очищение можно понимать в традиционной медицинской терминологии как гомеопатическое действие, освобождение зрителя через его идентификацию со страстями персонажей. Стало быть, трагедия – механизм, воздействующий на психику мощно и непосредственно. (А вот эффект отстранения если и предполагался, то его должна была, вероятно, производить комедия, но мы ничтожно мало знаем о том, что думал Аристотель о комедии.)

Второе толкование фразы предполагает катарсис в аллопатическом смысле: очищение *страстей как таковых* – чужих, но “красиво представленных”, на которые смотрят издалека холодным отстраненным взглядом зрителя, не сопереживающего героям, а лишь наслаждающегося постановкой.

В сущности, первый подход – это ницшеанская дионисийская эстетика, второй – аполлоническая. Можно подобрать и более приземленное сравнение: с одной стороны, мы имеем дело с эстетикой дискотеки или пенной вечеринки (далее я расскажу, как можно прочесть “Поэтику” в духе современных средств массовой информации), с другой – с эстетикой спокойного и бесстрастного созерцания истинного произведения искусства.

Эта двусмысленность вызвана источниками, на которые ссылается сам Аристотель. У пифагорейцев “применялись некоторые мелодические заклинания против страдательных состояний души, одни – против уныния и подавленности, которые они изобретали с величайшей пользой для себя, другие же, наоборот, – против раздражения и гнева. С помощью этих мелодических заклинаний они, возвышая и понижая чувства до определенной меры, делали их соразмерными мужеству”[116]. Пифагор использовал для катарсиса поэтические тексты, Гомер – дифирамбы, плачи и погребальные песни. Вполне вероятно, что Аристотель хотел достичь очищения через созерцание такого чудесного явления, как трагедия, но в то же время его привлекали психагогические возможности, о которых говорили в его время.

Есть в “Поэтике” и другие двусмысленные моменты, благодаря которым она актуальна по сей день. Аристотель, по сути, александрийский филолог, который отчасти утратил

религиозное чувство, вдохновлявшее классическую Грецию. Иногда он уподобляется западному этнографу наших дней, отправляющемуся к диким племенам, чтобы найти в их фольклоре универсальные мотивы. Он восхищается ими, но наблюдает за жизнью этих племен извне. И вот вам другое, совсем современное прочтение Аристотеля, которое он сам поощряет, ибо лишь притворяется, будто говорит о трагедии, а на самом деле преподносит нам не что иное, как семиологию нарратива. В трагедии есть рассказ, характеры, словесное выражение, образ мыслей, зрелище, музыка, но "самая важная <из этих частей> – склад событий… таким образом, цель трагедии – это события, сказание…" (1450 a 15–22)[117].

Соглашусь с Рикёром, который утверждает, что в "Поэтике" повествование, построенное на сюжете, этой способности сочинять рассказ и упорядочивать факты *(τῶν πραγμάτων σύστασις),* становится чем-то вроде универсального жанра, и эпос не более чем один из его видов. Жанр, обсуждаемый в "Поэтике", – это представление действия *(πράγμα)* через миф *(μύθος)* или, если угодно, сюжет, а эпический диегезис или драматический мимесис являются лишь частными его случаями.

А ведь теория сюжета – это, пожалуй, фактор, оказавший на наш век огромное влияние. Первая теория нарратива появляется у русских формалистов, которые, с одной стороны, предлагают различать фабулу и сюжет, а с другой – разбивают фабулу на ряд мотивов и нарративных функций. В работах Шкловского, Веселовского или Проппа прямые отсылки к Аристотелю найти трудно, но в первом исследовании о русских формалистах ("Русский формализм", 1955) Виктор Эрлих показывает, чем они обязаны аристотелевской традиции. Хотя Эрлих справедливо заметил, что понятия "фабула" и "сюжет" у русских формалистов не совсем совпадают с понятиями *πράγμα* и *μύθος*. Равным образом можно было бы сказать, что нарративные функции Аристотеля не столь многочисленны, как у Проппа. Но принцип, без сомнения, один и тот же. Его-то и заметили первые литературоведы – структуралисты начала шестидесятых (но было бы несправедливо забыть о тридцати шести драматургических ситуациях, выделенных Дж. Полти и Полем Сурьо у К. Гоцци, итальянца восемнадцатого века, еще преданного Аристотелю).

"Не перечислить всех существующих на свете повествований, – писал Ролан Барт в своем "Введении в структурный анализ повествовательных текстов". – Вот почему вполне естественно, что, начиная с Аристотеля, исследователи

не только не отказывались от изучения повествовательного текста под тем предлогом, что дело идет об универсальном явлении, но, наоборот, периодически возвращались к проблеме повествовательной формы; не менее естественно и то, что для зарождающегося структурализма эта форма представляет первостепенный интерес”[118]. В этом же номере литературного журнала на чтении Аристотеля основывается статья “Границы повествовательности” Женетта и структурное изучение повествовательных текстов К. Бремона, которое можно было бы рассматривать как скрупулезную систематизацию формальных структур Аристотеля. Любопытно, что Тодоров, в других своих работах демонстрирующий прекрасное знание “Поэтики”, в своей “Грамматике Декамерона” основывается на чисто грамматических принципах.

Не буду утверждать, что теория сюжета и нарративных структур родилась только в нашем веке[119]. Но вот любопытный факт: современная культура обращается к этой “сильной” стороне “Поэтики” именно тогда, когда жанр романа, по мнению многих, переживает кризис.

Тем не менее рассказывать и слушать рассказы – это биологическая функция. Не так-то просто помешать нам наслаждаться сюжетами в их чистом виде. Если Джойс пренебрегает правилами аттической трагедии, то правил аристотелевского повествования он избежать не может. Да, он бросает им вызов, однако тем самым их признает. Ложные приключения Леопольда и Молли Блум становятся нам понятными, потому что они вырисовываются на фоне наших воспоминаний о приключениях Тома Джонса или Телемаха. Даже если “новый роман” не дает нам возможности испытать сострадание и ужас, он все равно трогает нас, потому что мы убеждены, что рассказ должен вызывать страсти. Биология берет свое. Когда литература отказывает нам в сюжетах, мы начинаем искать их в фильмах и в газетных репортажах.

Есть и другая причина, по которой в наше время сюжет снова стал привлекателен. Дело в том, что мы убеждены: модель “фабула – повествовательный дискурс”, *πράγμα* и *μύθος*, служит не только для объяснения литературы, которую в англосаксонской традиции зовут *художественной*. Любой дискурс имеет внутреннюю структуру, которая, по сути, является структурой нарратива. Могу привести в пример Греймаса, анализирующего вступление Дюмезиля к “Рождению архангелов”: он демонстрирует полемическую структуру научного текста, выраженную в форме академических приключений, борьбы против оппонентов, побед и поражений. В монографии “Роль

читателя" я попытался доказать, что сюжет можно найти даже в тексте (казалось бы, бессюжетном), с которого начинается "Этика" Спинозы: "Под причиною самого себя *(causa sui)* я разумею то, сущность чего заключает в себе существование, иными словами, то, чья природа может быть представляема не иначе как существующею"[120].

В этой фразе спрятано как минимум две фабулы. Одна касается грамматически выраженного агента (я), который мыслит и пытается разобраться в причинах своего существования, приходя от смутных догадок к ясному пониманию Бога. Если *intelligo* обозначает "разумею" или "признаю", тогда Бог остается объектом, который не совершает действия, но если этот глагол обозначает "хочу заявить" или "хочу сказать", тогда агент через акт самоопределения устанавливает объект своего дискурса.

Этот объект с присущими ему атрибутами, кроме прочего, – субъект еще одного повествования. Он совершает действие, заключающееся в существовании, и поэтому существует. Кажется, что в этом приключении божественной природы ничего не происходит, потому что нет временного интервала между сущностью и существованием (более того, между ними нет даже связи предшествования, потому что Бог мыслится присно сущим) и нет изменения сущности. Но это исключительный случай, когда действие и время его свершения обнуляются, становятся бесконечным равенством, и Бог действует всегда в своем вечном явлении, он непрерывно подтверждает свое существование фактом того, что он просто существует. Этого мало для приключенческой истории, но достаточно для создания фабулы. В тексте Спинозы сложно найти эффектную сцену – впрочем, это зависит от чувствительности читателя. Образцовым читателем подобной истории должен быть мистик или метафизик, способный испытывать сильнейшие чувства перед этой не-событийностью, которая не перестает поражать его своей исключительностью. Даже познавательная любовь к Богу[121] – пламенная страсть, и можно постоянно удивляться неожиданному повороту "сюжета" при узнавании и признании разумной Необходимости.

В наше время выясняется, что любое философское и научное произведение можно читать как сюжетное повествование. Должно быть, так происходит потому, что сейчас, как никогда, наука и философия (возможно, как раз в противовес кризису романа) стремятся подавать себя в виде увлекательного рассказа. И это вовсе не значит, как думают некоторые, что научный и философский дискурс нельзя больше оценивать по критериям правдивости. Они по-прежнему излагают ту или иную правду,

просто нанизав ее на привлекательный нарративный стержень. Мы не раз видели, как современные философы, не удовлетворяясь великими "повестями" мыслителей прошлого, принимаются искать истину в произведениях Пруста или Кафки, Джойса или Манна. Дело не в том, что философия перестала изрекать истину, а скорее в том, что теперь изречение истины стало также задачей искусства и литературы. Но это заметки на полях, Аристотеля они не касаются.

У "Поэтики" много лиц. Естественно, когда книга порождает столько теорий, какие-то из них друг другу противоречат. Среди первых обнаруженных мною свидетельств актуальности Аристотеля была книга *Art and Prudence* Мортимера Адлера, разработавшего теорию кинематографа на основе аристотелевской "Поэтики": "Фильм – это полная имитация действия определенного масштаба, использующая совокупность образов, звуковых эффектов, музыки и прочего". Возможно, определение отдает схоластикой (Адлер был томистом, его работы, кстати, вдохновляли Маршалла Маклюэна), но идею, будто "Поэтика" хоть и не в состоянии дать определение "высокой" литературы, зато излагает функциональную во все времена теорию беллетристики и вообще популярного искусства, поддерживали и другие авторы.

Я не согласен с мнением, что "Поэтика" не может определить "высокое" искусство, но со своими строгими законами сюжета она и впрямь прекрасно подходит для описания стратегий массмедиа. "Поэтика" – это, кроме прочего, теория вестернов в духе Джона Форда, но не потому, что Аристотель был провидцем, а потому, что любой, кто желает изображать действие через сюжет (на чем как раз и построен вестерн), не может сделать это иначе, чем предписывает Аристотель. Если рассказывать истории присуще нашей природе, Аристотель хорошо разбирался в этой биологической потребности.

Массмедиа не противны нашей природе, напротив, их можно было бы обвинить в излишней человечности. Вопрос, конечно: приводят ли вызываемые ими сострадание и ужас к катарсису? Впрочем, если понимать катарсис в его самом примитивном гомеопатическом смысле (поплачь, и тебе станет лучше), массмедиа вполне могут считаться в какой-то мере прикладной "Поэтикой".

Более того, если придерживаться теорий Аристотеля при построении сюжета *(μύθος),* производящего должный эффект *(ἔργον),* мы неизбежно скатываемся к массмедийным приемам. Если вернуться к Эдгару По и прочесть только страницы,

посвященные созданию эмоциональной реакции, которое он считал основной целью произведения, нам покажется, что мы читаем сценарий сериала “Даллас”. Планируя написать небольшую поэму в сотню стихов, которая вызывала бы печаль (“меланхолическая интонация – наиболее законная изо всех поэтических интонаций”[122]), По размышляет, какой сюжет можно считать самым грустным, и приходит к выводу, что это рассказ о смерти, а “смерть прекрасной женщины, вне всякого сомнения, является наиболее поэтическим предметом на свете”.

Но если бы По придерживался только этих принципов, он бы написал бульварный любовный роман. К счастью, он понимал, что сюжет – доминирующий элемент любой истории, который должен сочетаться с другими элементами. Ему удалось не скатиться в массмедийность (хотя слова такого еще не существовало), потому что у него были и другие критерии. Отсюда точный расчет стихов, музыкальность, визуальный контраст белоснежного бюста Паллады и черноты ворона и прочие приемы, которые делают “Ворона” поэтическим сочинением, а не фильмом ужасов.

Но это все мы найдем и у Аристотеля. Эдгар По рассчитал гармонию слова *(λέξις),* образа *(*ὄψις*),* мысли *(διάνοια),* музыки *(μέλος).* Так скелет сюжета *(μύθος)* обрастает плотью. Массовая литература и искусство могут заставить плакать и могут утешить нас, но обычно не дают нам очищения лишь через удовольствие от “хорошо составленной фабулы”. Однако когда им это все же удается (а по моему мнению, вестерну Форда “Дилижанс”, или “Путешествие будет опасным”, вполне удается), тогда они действительно претворяют в жизнь идеалы “Поэтики”.

Рассмотрим последнюю двусмысленность аристотелевского текста. В “Поэтике” впервые была развита теория метафоры.

По утверждению Рикёра, цитирующего, в свою очередь, Дерриду в “Живой метафоре”, Аристотель для определения метафоры создает другую метафору, отсылая нас к идее движения и действия. На самом деле аристотелевская теория ставит перед нами фундаментальную проблему философии языка: является ли метафора отбросом умирающей буквальности или местом рождения нулевой степени письма?

И все же я остаюсь верен следующей теории интерпретации. С одной стороны, в уже написанном тексте метафору можно рассматривать как брак нулевой степени письма. С другой стороны, не менее справедливо утверждение, что в глоттогонической перспективе (и относительно происхождения языков, как считал Вико, и относительно любого

создаваемого текста) нельзя скидывать со счетов тот момент, когда творческий дух возникает только ценой метафорической неопределенности, которая называет некий предмет, прежде неизвестный или безымянный.

Познавательная сила метафоры, на которой настаивал Аристотель – скорее в “Риторике”, чем в “Поэтике”, – проявляется либо когда она наглядно представляет что-нибудь новенькое, используя существующий язык, либо когда она подсказывает нам правила нового языка. В наши дни аристотелевское наследие порой доводится до крайности: еретические течения в рамках лингвистики Хомского, и Джордж Лакофф в частности, ставят вопрос более радикально (хотя подобная радикальность уже звучала у Вико). Проблема не в том, что творческая метафора делает из уже установленного языка, но в том, как этот язык может быть понят с обязательным учетом неясности, размытости, метафорического бриколажа в выражающем его словаре[123].

Не случайно Лакофф среди первых начал разрабатывать вместо семантики, в которой определение основывается на внутренних свойствах объекта, семантику, в которой объект определяется через последовательность действий.

Одним из первопроходцев этого направления был Кеннет Бёрк (признававший влияние Аристотеля) со своей грамматикой, риторикой и символикой мотивов, где философия, литература и язык анализировались как “драма” через слаженную игру *акта, сцены, агента, инструмента* и *цели*.

Не говоря уже о Греймасе, который не делает ни малейшего усилия, чтобы скрыть, что теория нарратива предшествует пониманию смысла. На ум приходит падежная грамматика, работающая на семантической структуре в терминах *агент, цель, инструмент* и др.[124], а также разные модели теории фреймов и искусственного разума. Доминик Ногез недавно опубликовал забавную пародию “Семиотика зонтика”, в которой я предстаю в качестве героя и жертвы. Он не знал, что *реальность обгоняет выдумку* и что один из методов в исследовании искусственного интеллекта Эжена Шарняка[125] заключается в объяснении компьютеру, как переводить фразы, где появляется слово “зонтик”, через описание манипуляций с зонтиком: как его открывают и закрывают, как его мастерят, зачем он нужен. Идея зонтика раскрывается как последовательность действий.

Аристотель не дошел то того, чтобы соединять свою теорию действия с теорией определения, потому что, будучи пленником своих категорий, он полагал, что существуют субстанции, предшествующие любому действию, которое они производят

или претерпевают. Надо было дождаться кризиса идеи субстанции, чтобы вновь открыть для себя семантику, о которой древнегреческий философ размышляет не в “Логике”, а скорее в “Этике”, “Поэтике” и “Риторике”, и чтобы представить, что определение сущностей может развиваться в терминах действий.

И все же Аристотель смог развить одну идею из платоновского “Кратила”. Нам известно, что там представлен миф о Номофете, буквально “дающем имена”, в своем роде Адаме древнегреческой философии. Еще до Платона Сократа интересовала проблема, давал ли Номофет имена условно или исходя из природы вещей. К какому из двух решений склонялся Сократ (в изложении Платона) – это загадка, которая до сих пор порождает многочисленные комментарии к “Кратилу”. В любом случае каждый раз, когда кажется, что Платон склоняется к идее природной мотивации, он приводит примеры, в которых слова представляют не вещь саму по себе, а скорее источник или результат какого-либо действия. Странное несоответствие именительного и родительного падежей слова Ζεύς / Διός как раз объясняется тем фактом, что изначальное имя верховного бога Пантеона выражалось через действие *δι’ ὃν ζῆν* – “тот, через которого дается жизнь”. Таким же образом слово *ἄνθρωπος*, “человек”, может быть сведено к значению “тот, кто способен осмыслить то, что увидел”, то есть разница между человеком и животным заключалась в способности первого не только воспринимать, но и переосмысливать воспринятое.

Мы попытались рассмотреть платоновские этимологии серьезно. В то же время Фома Аквинский, принимая во внимание классическое определение человека как смертного и разумного животного, утверждал, что такие особые характеристики, как “разумный” (отличающие человека от других видов животных), – это имена, которые мы даем действиям и реакциям, помогающим нам распознать, есть ли в определенном животном разумное начало. Разумность человека проявляется в его способности говорить и выражать мысли. Мы знаем наши способности *ex ipsorum actuum qualitate,* через качества действий, которых они суть начало и причина.

Пирс приводит пример с литием, который определяется не только своим положением в таблице химических элементов и своим атомным числом, но и описанием опытов, приводящих к его получению. Если бы Номофет знал, что такое литий, и захотел бы подобрать ему название, он нанизал бы целую цепочку историй, состоящих из описания последовательных действий, которые можно производить с этим химическим

элементом. Тигры для Номофета были бы не животными, обладающими тигриной сущностью, но животными, ведущими себя определенным образом с другими животными в своей среде обитания. И эти истории были бы неотделимы от своих персонажей.

Возможно, в своих размышлениях я уже отошел довольно далеко от Аристотеля, но при этом я неизменно следовал его идее действия.

Однако конференция посвящена использованию античных приемов в современности, а любое использование предполагает некоторое насилие. Так, я убежден, что Кант поведал более интересные вещи о наших процессах познания не в “Критике чистого разума” (где он как раз и говорил о знании), а в “Критике суждения” (где, как может показаться, он размышляет только об искусстве). А раз так, почему бы не поискать какую-нибудь современную теорию познания не только в “Аналитиках” Аристотеля, но также в его “Поэтике” и “Риторике”?

Американский миф трех антиамериканских поколений [126]

Третьего августа 1947 года, на самой заре холодной войны, в газете “Унита2” вышла любопытная статья, отрывок из которой я приведу ниже. Напомню, что эта газета была печатным органом Итальянской коммунистической партии и в те времена всячески стремилась прославлять достижения и достоинства Советского Союза и критиковать пороки американского капитализма.

В 1930 году, когда итальянский фашизм казался “надеждой мира”, некоторые молодые итальянцы открыли в своих книгах Америку, мыслящую и варварскую, счастливую и задиристую, распушенную, плодородную, обремененную прошлым всего Старого Света и в то же время молодую и наивную. Несколько лет подряд эти дерзкие юнцы читали, переводили и писали о ней с энтузиазмом первооткрывателей и революционеров, возмущавшим официальную культуру, но успех новой культуры был столь велик, что режиму, чтобы не потерять лицо, пришлось смириться с ее существованием… Для многих встреча с Колдуэллом, Стейнбеком, Сарояном и даже со стариком Синклером Льюисом открыла головокружительную перспективу свободы, посеяла сомнение: а вдруг не все в мировой культуре замыкается на фашистах… Тогда американская культура стала для нас чем-то очень важным и ценным, чем-то вроде большой лаборатории, где с иным пониманием свободы и другими средствами проводился тот же опыт создания нового мира со своим вкусом, стилем, которому лучшие из нас старались подражать – возможно, с меньшей непосредственностью, но с тем же рвением… Однако по мере ее изучения стало ясно, что Америка – это не *другая* страна, не начало *новой* истории, но всего лишь огромный театр, где с большей откровенностью, чем где бы то ни было, представлялась драма всего остального мира… Благодаря американской культуре мы как бы увидели ее на огромном экране… Мы не могли открыто участвовать в этой драме, в ее сюжете, проблеме и поэтому изучали американскую культуру издалека, как изучают прошедшие века, шекспировские пьесы или сладостный новый стиль Данте.

Автором этой статьи был Чезаре Павезе, известный уже тогда писатель-коммунист, переводчик Мелвилла и других американских авторов. В 1953 году другой писатель-коммунист,

Итало Кальвино (он выйдет из компартии немного позже, после подавления антикоммунистического восстания в Венгрии советскими войсками), в предисловии к сборнику эссе Ч. Павезе, недавно покончившего самоубийством, выразил отношение интеллигенции левого толка к Америке:

Что такое Америка? В тяжелые времена всегда возникает утешительный миф об идеальной стране. Таковой была, например, Германия Тацита или мадам де Сталь. Часто это утопия, аллегория общества, которая с реальной страной имеет мало общего. Но эта утопия не бесполезна, более того, иногда ее требуют обстоятельства… В самом деле, та выдуманная писателями Америка, согретая кровью разных народов и дымящая трубами, Америка плодородных полей, бунтующая против церковного лицемерия, вопящая забастовками и борьбой масс, превратилась в сложный символ всех составляющих и всех реальностей современности. Вся эта беспорядочная мешанина собственно Америки, России и Италии с привкусом примитивных культур стала воплощением всего того, что отрицал и от чего хотел избавиться фашизм.

Как могло случиться, что этот двусмысленный символ, эта противоречивая цивилизация смогла очаровать поколение интеллектуалов, выросших при фашистах, когда школьное образование и массовая пропаганда восхваляли только величие Древнего Рима, запечатленное в анналах, и проклинали так называемые еврейские демоплутократии? Как произошло, что под гнетом официальных моделей молодежь тридцатых и сороковых годов создала себе условия для альтернативного образования, настоящую культурную оппозицию режиму?

Напомню, что второй день симпозиума, для которого я приготовил этот доклад, был посвящен “образу Соединенных Штатов в итальянском образовании”. Если под образованием понимать официальные школьные программы, не вижу ничего интересного в этой проблеме. Итальянским учащимся достаточно было знать, что Нью-Йорк находится на Восточном побережье и что Оклахома – это штат, а не только мюзикл Роджерса и Хаммерстайна. Но если под образованием подразумевать понятие *παιδεία,* тогда наше предприятие становится более увлекательным. Греческое слово *παιδεία* обозначает не только простую передачу знаний, но и совокупность социальных приемов, посредством которых молодых людей приобщали к взрослой жизни в соответствии с идеалами воспитания. Пройти *παιδεία* означало стать зрелой личностью, человеком, καλός και

αγαθός, прекрасным внутри и снаружи. На латинский язык *παιδεία* перевели как *humanitas,* на немецкий – *Bildung,* что подразумевает не только *Kultur*.

В античности *παιδεία* передавалась при помощи философских бесед и гомосексуальных связей. В современном мире эту функцию выполняют книги и школьные уроки. Но в последнее время *παιδεία* стала также задачей СМИ. Не только в том смысле, что распространение книг – это также феномен массовой информации, но и в том, что выбор личного круга чтения в ее джунглях дает шанс самостоятельно выстроить собственную *humanitas*. Я бы сказал, что Вуди Аллен имеет некоторое отношение к *παιδεία,* в то время как Джон Траволта – никакого, но не нужно быть слишком догматичными. Если бы я составлял список источников своего духовного образования, я бы поставил в него "Подражание Христу" Фомы Кемпийского, мюзикл "Нет-нет, Нанетт", Достоевского и диснеевского утенка Дональда Дака. Но там бы не было, например, Ницше и Элвиса Пресли. Я согласен с утверждением Джойса, что "мюзик-холл, а не поэзия есть инструмент критического исследования жизни". "Зрелость – это все"[127].

В соответствии с этой идей образования я и хотел бы в общих чертах обрисовать историю трех поколений итальянцев, которые по разным историко-политическим причинам считали или должны были считать себя противниками американской культуры, но вопреки собственным убеждениям – а порой даже в попытках их доказать – создали Американский миф.

Первый персонаж моей истории в тридцатые годы подписывал свои статьи как Тит Сильвий Мурсино. Анаграмма Витторио Муссолини, сына дуче. Витторио принадлежал к группе молодых львов, очарованных кино – как искусством, индустрией и образом жизни. Витторио не довольствовался ролью сына вождя, которая обеспечила бы ему благосклонность многих актрис: он желал стать пионером американизации итальянского кинематографа.

В своем журнале "Синема" он критиковал европейский кинематограф и утверждал, что итальянский зритель может эмоционально идентифицировать себя только с архетипами американского кино. Витторио рассуждал о кино с наивным пылом, в терминах голливудской системы кинозвезд, не особо беспокоясь об эстетических принципах. Он искренне восхищался Мэри Пикфорд и Томом Миксом, точно так же, как его отец обожал Юлия Цезаря и Траяна. Американские фильмы Витторио считал народной литературой. Оресте дель Буоно в литературном альманахе издательства "Бомпьяни" от 1980 года заметил,

что сын Муссолини в какой-то мере – конечно, на подсознательном уровне и в другом ключе – воспроизводил теорию Грамши о народном национальном искусстве, но в отличие от основателя Итальянской компартии сын дуче искал истоки этого искусства где-то между бульваром Сансет и Малибу.

Витторио не был ни великим интеллектуалом, ни толковым дельцом. Путешествие в Америку, которое он предпринял для наведения мостов между двумя киноиндустриями, потерпело фиаско по разным причинам: политические конфузы, саботаж со стороны итальянских властей (отец смотрел на затею сына с большим сомнением), ирония американской прессы. Хэл Роуч говорил, что Витторио – славный парень, но почему он не меняет фамилию?

Тем не менее перечитаем кое-что из написанного Витторио Муссолини:

Возможно, будет ересью утверждать, что дух, менталитет и темперамент итальянской молодежи, при всех неизбежных умственных и физических различиях между представителями разных рас, гораздо ближе духу, образу мышления и характеру заокеанской молодежи, чем русской, немецкой, французской и испанской. Американская публика любит широкомасштабные фильмы, чувствует настоящие проблемы, ее привлекает детское, но радостное ощущение приключения. Пусть даже эта свежесть восприятия объясняется отсутствием многовековой истории и культуры, философских систем и законов, она все равно намного ближе к культуре нашего отважного поколения, чем к воображаемой культуре многих стран Европы.

Текст был написан в 1936 году. Таким образ Америки оставался до 1942 года, когда американцы стали официальными врагами. Но даже в случаях самой жесткой военной пропаганды ненавистным врагом был англичанин, а не американец. Марио Аппелиус, выступавший в пропагандистских радиопередачах, придумал девиз: “Да проклянет Бог англичан”. Однако я не припомню похожего злобного и популярного девиза в отношении американцев. Да и вообще люди в те годы не были настроены против Америки. Интереснее всего проследить за этими настроениями по страницам, написанным молодой фашистской интеллигенцией в “Примато”. Эта газета выходила между 1940 и 1943 годами под редакцией самой противоречивой фигуры фашистского режима, Джузеппе Боттаи. Либерал-фашист и антисемит, англофил, вызывавший подозрения у немецких союзников, разработчик реформы образования, отчасти

вдохновленной Джоном Дьюи, поклонник авангардного искусства и противник помпезного классицизма официального фашистского искусства, аристократ, выступающий против равенства, но противник войны в Испании, Боттаи старался объединить вокруг “Примато” лучших представителей молодой культуры своей эпохи. Иногда он издавал авторов совершенно противоположных взглядов. Среди молодых сотрудников “Примато” мы найдем не только представителей либерального антифашизма (Монтале, Бранкати, Пачи, Контини, Праца), но также выдающихся писателей-коммунистов: Витторини, Аликата, Аргана, Банфи, Делла Вольпе, Гуттузо, Люпорини, Павезе, Пинтора, Пратолини, Дзаваттини и прочих.

Не может не поражать заметка о роботизации немецкого солдата, опубликованная в феврале 1941 года блестящим молодым интеллектуалом Джайме Пинтором. Автор предостерегал, что Европа не сможет считаться землей свободы, пока над ней будет нависать тень мрачных немецких знамен. Выросший при фашизме, развивая день за днем, с каждой новой статьей ясную и мужественную критику европейских диктатур, Джайме Пинтор написал в 1943 году, за несколько месяцев до своей гибели в сражении на стороне Сопротивления, эссе, которое тогда не могло быть опубликовано:

Постепенно Германия предстала как искаженное и противоестественное отражение всего мира и Европы. Трудно назвать народ более близкий американскому по молодому кипению крови и искренности намерений. Ни один народ не может сравниться с американцами и немцами по эпичности и масштабности, пусть даже они рассказывают свою легенду разными словами. Пути порочности и чистоты здесь пугающе близки, но постоянное безумие влечет немцев прочь с прямой дороги, вынуждая их пускаться в нечеловечески сложные авантюры.

С обеих сторон используются силы, способные изменить ход всей нашей истории и забросить нас в дальний угол, как ненужный хлам, или привести к какому-нибудь спасительному берегу. Но Америка выиграет эту войну, так как ее начальный посыл опирается на более верные силы, она предлагает простые и правильные вещи. *Keep smiling,* “улыбайся” – этот девиз мира пришел из Америки, когда Европа казалась пустой витриной, а суровость нравов, навязанная тоталитарным странам, позволяла только отчаявшееся и горькое выражение лица фашистских реакционеров. Исключительная простота американского оптимизма тогда возмущала всех тех,

кто считал своим долгом носить траур в знак человечности, всех тех, кто предпочитал скорее гордиться своими мертвецами, чем заботиться о здоровье своих живых. Но самой большой гордостью Америки и ее сегодняшнего поколения будет осознание того, что они преодолели самый крутой подъем в истории, избегнув опасностей и подвохов почти безостановочного развития. Обогащение и коррупция бюрократического аппарата, гангстеры и кризис – все это стало неотъемлемой частью растущего организма. У Америки есть только одна история: народ, который растет, исправляя со своим постоянным энтузиазмом уже допущенные ошибки и не страшась будущих опасностей. На американской земле можно было встретить самые злые силы: болезнь и нищету, но усмирителем этих рисков и страхов всегда оставался оптимистичный взгляд на мир, беспрестанно славивший человека.

Над американской культурой довлеет одно глупое определение: материалистическая цивилизация. Культура производителей – вот чем должен гордиться народ, который не стал растрачивать собственные силы на идеологические споры и не попался в ловушку “духовных ценностей”. Американцы поставили во главу всего свою жизнь, они ощутили, как новые чувства рождаются из повседневной коллективной работы и новые легенды возникают на уже завоеванных горизонтах. Что бы там ни думали романтично настроенные критики, столь глубоко революционный опыт не остался без выражения. В то время как в послевоенной Европе возобновлялись темы уже угасающей культуры и применялись формулы вроде сюрреализма, неизбежно лишенные будущего, Америка выражалась в новой литературе и новым языком, она изобретала кинематограф.

Что такое американское кино, многие ощущают со смешанным чувством симпатии и раздражения, описанным как один из неизбежно присущих нам, европейцам, комплексов, но никто не уделяет ему должного внимания. Сейчас, когда обязательное воздержание избавило нас от избытка рекламы, от равнодушия в силу пресыщенности, настала пора заново оценить поучительный исторический момент и признать в американском кино самое важное послание, какое получило наше поколение.

Пинтор был далек от аристократического презрения к массмедиа, характерного для интеллигенции левого толка в послевоенной Европе. Сейчас можно сказать, что он был ближе к Бенджамину, чем к Адорно.

Кино воспринимается как революционное средство, которое отменяет политические границы. Но и на эстетическом уровне американское кино учит нас смотреть на мир свежим и наивным взглядом. Оно словно воплощает в жизнь призыв Бодлера показывать, "какие мы молодые и красивые с нашими начищенными до блеска туфлями и галстуками". В наши дни, говорил Пинтор, Германия следует риторике "неактуальности". У Америки, напротив, нет кладбищ, которые надо сторожить, ее миссия – разрушать идолы. Утопия нового человека в подлинно марксистском духе может реализоваться повсюду, где человек научится не впадать в мистицизм или ностальгию, то есть в Америке и в России.

В наших словах, посвященных Америке, многое покажется наивным и неточным, возможно, что-то покажется чуждым историческому феномену США и его нынешним формам. Но это не так уж и важно: *потому что, даже если бы Континент не существовал, наши слова не потеряли бы смысла. Этой Америке не нужен Колумб, мы открываем ее внутри себя, это земля, к которой стремятся с той же надеждой и с той же верой первых эмигрантов и всех тех, кто решил ценой усилий и ошибок защищать человеческое достоинство.*

С этим образом универсальной Америки в сердце Джайме Пинтор присоединился к английским солдатам в Неаполе и погиб, пытаясь перейти немецкие линии, чтобы организовать партизанское сопротивление в Лацио. Откуда же родом этот образ Америки? Пинтор и Витторио Муссолини, будучи по разные стороны баррикад, сообщают нам, что миф пришел из кино. Но и художественная литература внесла свой вклад в создание и распространение этого мифа. И у истоков творческого процесса мы найдем двух писателей, Элио Витторини и Чезаре Павезе. Оба выросли в фашистской среде, Витторини пока еще сотрудничал с "Примато", а Павезе был приговорен к ссылке с 1935 года. Оба они были очарованы американским мифом. Оба в конце концов стали коммунистами.

Витторини сотрудничал с издателем Бомпьяни, который уже в тридцатые годы начал публиковать Стейнбека, Колдуэлла, Кейна и других американских писателей. Бомпьяни постоянно получал выговоры от Министерства народной культуры, как свидетельствует целая серия официальных писем (шедевров непреднамеренного юмора), в которых запрещают или угрожают изъять ту или иную книгу, потому что она дает негероическое видение мира, или выводит на сцену персонажей низшей расы,

или слишком грубым языком представляет нравы, не соответствующие идеалу ликторской и римской морали. Павезе переводил для него книги, почти тайно, потому что законных разрешений он, объявленный антифашистом, добиться не мог.

В 1941 году Витторини подготовил для Бомпьяни сборник *Americana,* антологию на тысячу страниц из произведений самых разных авторов – от Вашингтона Ирвинга, О. Генри и Гертруды Стайн до Торнтона Уайлдера и Сарояна – в переводах молодых литераторов: Альберто Моравиа, Карло Линати, Гвидо Пьовене, Эудженио Монтале, Чезаре Павезе.

С нашей точки зрения, сборник выглядит достаточно полным, может быть, даже слишком, и, безусловно, весьма пристрастным: Фицджеральд кажется недооцененным, Сароян переоцененным. В нем есть такие авторы, как Джон Фанте, которые впоследствии не займут особого места в истории литературы. Но составители антологии не задавались целью написать историю американской литературы, а скорее хотели создать некую ее аллегорию, что-то вроде "Божественной комедии", в которой рай и ад совпадают.

Еще в 1938 году Витторини писал, что американская литература – это литература мировая, с особым языком, и чтобы быть американцем, достаточно быть свободным от местных традиций, открытым общей культуре человечества.

Первое описание Нового Света в антологии отличается почти гомеровским размахом: равнины и железные дороги, заснеженные горы и бесконечные просторы от одного побережья до другого. Такая чистая простота в духе литографий "Карриер-энд-Айвс", поистине эпическое повествование, не связанное с правдой жизни, чистая интертекстуальная фантазия.

На этих страницах чувствуется та особая свобода, с какой Витторини перевел и переводил бы еще американских писателей на свой "витторинский" язык, – творческое соучастие для него было важнее филологической точности. Америка, которую рисует Витторини, – это доисторическая земля, потрясаемая землетрясениями и смещениями тектонических плит, где вместо динозавров и мамонтов властвуют гигантские профили: Джонатан Эдвардс пробуждает Рипа ван Винкля и отправляет его на эпическую дуэль с Эдгаром Аланом По, оседлавшим Моби Дика. Даже в критических заметках сплошь метафоры да гиперболы:

Мелвилл – это прилагательное По и существительное Готорна. Он говорит нам, что чистота жестока. Чистота – это тигр… Билли Бадд повешен. Он прилагательное. Но, как и

счастье, он прилагательное жизни. Или, будучи прилагательным жизни, он отчаяние.

Америка как *chanson de geste* (эпические песни о деяниях). Паунд и негритянские блюзы.

Америка – это сегодняшний день *(ибо она творит новую легенду),* это новый сказочный Восток, и каждый человек, который предстает перед вами, имеет что-то неповторимое в лице, филиппинец или китаец, славянин или курд, оставаясь при этом по сути своей всегда тем самым "лирическим героем", главным действующим лицом творения.

Сборник был мультимедийным. Он состоял не только из литературных текстов и критических заметок, но и из превосходной коллекции фотографий. Иллюстрации брались у фотографов *New Deal,* работавших на *Work Progress Administration.* Я уделяю особое внимание фотографии, потому что в ту эпоху молодежь культурно и политически воспряла духом при столкновении с теми образами, глядя на которые они ощущали другую реальность, другую риторику, а лучше сказать – антириторику. Но Министерство народной культуры не могло принять такую антологию. Первый тираж *Americana* был изъят в 1942 году. Пришлось переиздавать сборник без текстов Витторини с новым предисловием Эмилио Чекки, более академичным и осторожным, менее восторженным и более "литературоведческим". Но и выхолощенный таким образом, сборник разошелся на ура и породил новую культуру. Даже без статей Витторини сама структура антологии работала как дискурс. Послание нес монтаж. И сам способ перевода американцев, весьма и весьма спорный, порождал новый смысл языка. В 1953 году Витторини скажет, что он повлиял на молодежь не тем, что он перевел, а тем, как он это перевел.

Уже в 1932 году Павезе написал в одной статье об О. Генри, что Америка, как и Италия, – это культура диалектов. Но в отличие от Италии в Америке диалекты победили в борьбе против языка правящего класса, и американская литература преобразовала английский в новый народный язык. Напомню один интересный факт: Павезе, чтобы перевести несколько страниц из Фолкнера, прибег к пьемонтскому диалекту. Он полагал, что Средний Запад и Пьемонт имеют нечто общее. Вот еще одно соображение, отсылающее к народно-национальной идее Грамши. Только теперь, вместо того чтобы отправиться во Флоренцию, как Мандзони, и "прополоскать одежду в водах Арно", Павезе предлагал отстирать ее в водах Миссисипи.

В данном случае мы говорим не о превращении английского языка в пиджин, а, скорее, о его креолизации.

Так, поколение, читавшее Павезе и Витторини, боролось в партизанских отрядах, часто на стороне коммунизма, праздновало Октябрьскую революцию и славило харизматическую фигуру Иосифа Сталина, но это не мешало ему быть очарованным и одержимым некой Америкой надежды, обновления, прогресса и революции.

Витторини и Павезе к концу войны были уже взрослыми зрелыми людьми, им исполнилось почти по сорок лет. Второе поколение моего очерка – это ребята, родившиеся в тридцатые. Многие из них к концу войны повзрослеют и обратятся в марксизм.

Но их марксизм будет отличаться от марксизма Витторини и Павезе, отмеченного борьбой за освобождение и ужасом перед фашистской диктатурой. В нем будет больше идей всемирного братства, чем какой-либо конкретной идеологиеи. Для второго поколения марксистов это был опыт политической организации и философской ангажированности. Идеалом этого поколения был Советский Союз, его эстетика соцреализма, его миф о рабочем классе. Итальянцы второго поколения были противниками Америки в политическом и экономическом плане, но симпатизировали разным сторонам американской социальной истории, им импонировала та “настоящая” Америка первооткрывателей и первой анархистской оппозиции, “социалистическая” Америка Джека Лондона и Дос Пассоса.

Именно поэтому даже в моменты самой жестокой борьбы против американской капиталистической идеологии, даже когда Витторини оставил партию из-за идеологических разногласий с ее лидером Пальмиро Тольятти, официальная марксистская культура никогда не предавала анафеме дух антологии *Americana*.

Тем не менее нас больше интересует другое лицо того второго поколения, которое могло существовать и на внутренней, и на внешней стороне двух марксистских партий той эпохи, социалистической и коммунистической. Лицо это столь размыто и неопределенно, что я вынужден допустить нарративную вольность. Придумаю воображаемого персонажа по имени Роберто. Среди представителей его класса наверняка встречались как девяностопроцентные Роберто, так и десятипроцентные. Мой же будет стопроцентным Роберто. Возможно, среди членов главного политбюро Итальянской компартии таких Роберто было немного; но мой Роберто меньше ходил на партсобрания и больше – на культурные мероприятия, имел связи с издательскими домами, кинематографом, газетами, посещал

концерты и именно в этом смысле считался авторитетом в вопросах культуры.

Родился Роберто где-то между 1926 и 1931 годами. Воспитанный в духе фашистской школы, свой первый акт протеста (пока еще несознательного) он совершил, читая плохо переведенные американские комиксы. Флэш Гордон против Минга – его первый образ борьбы против тирании. Фантом был, конечно, колонистом, но, вместо того чтобы навязывать западные модели обитателям бенгальских джунглей, он старался сохранять древние и мудрые традиции племени бандаров. Мышонок-журналист Тополино (Микки-Маус), выступающий против коррумпированных политиканов и борющийся за выживание своей газеты, преподал Роберто первый урок свободы слова. В 1942 году правительство запретило шарики и комиксы с американскими героями. Тополино заменили на Тоффолино, человека, а не мышонка, из соображений расовой чистоты. Тогда Роберто стал тайно собирать оставшиеся издания. Тихий, печальный протест.

В 1939 году Ринго из “Дилижанса” стал кумиром молодого поколения. Ринго боролся не за идею, не за родину, а за себя и проститутку. Он не вписывался в героическую риторику, а значит, автоматически мог считаться антифашистом. Антифашистами были и Фред Астер с Джинджер Роджерс, поскольку противопоставлялись пилоту Лучано Серра, персонажу пафосного фильма, прославляющего имперский фашизм, к созданию которого приложил руку Витторио Муссолини. Образцами для подражания Роберто выбрал Сэма Спейда, Измаила, Эдварда Дж. Робинсона, Чаплина и Мэдрейка Волшебника. Готов поспорить, что среднему американцу, ностальгирующему по массовой культуре его детства, будет сложно найти связь между Джимми Дуранте, Гэри Купером в фильме “По ком звонит колокол”, Джеймсом Кэгни в “Янки Дудл Денди” и гребцами из “Моби Дика”. Но Роберто и его друзья видели нечто общее, связывавшее их красной нитью: все эти персонажи любили жить и не хотели умирать. Они являли собой противоположность сверхчеловеку, порожденному фашистской культурой, который славил Сестру Смерть и готов был подорвать себя на двух гранатах и с цветком во рту. Любить степ означало, во-первых, презирать парадный маршевый шаг, а во-вторых – с иронией смотреть на стахановские аллегории соцреализма.

Была у поколения Роберто и своя музыка – джаз. Не только потому, что это была авангардная музыка, какой они прежде не слышали, ибо доступный им авангард примерно ограничивался Бартоком да Стравинским, но и потому, что это

была музыка “отверженных”, музыка негров, исполнявшаяся в кабаках. К неприятию расизма Роберто пришел через любовь к Луи Армстронгу.

С такими идеями в голове Роберто в 1944-м, еще совсем мальчишкой, так или иначе примкнул к партизанским отрядам. После войны стал членом или единомышленником партии левого толка. Он чтил Сталина, не одобрял вторжения американцев в Корею, протестовал против казни Розенбергов. После венгерских событий он оставил партию. Роберто был абсолютно уверен, что Трумэн – фашист, а персонаж комиксов Эла Кэппа Малыш Эбнер – чуть ли не герой-коммунист сродни беднякам “Квартала Тортилья-флэт” Стейнбека. Роберт любил Эйзенштейна, но не сомневался, что реализм в кинематограф пришел с гангстерским боевиком Мервина Лероя “Маленький Цезарь”. Он обожал детективы Сэмюэла Хэммета в стиле нуар, но почувствовал себя обманутым, когда королем жанра стал безжалостный маккартист Спиллейн. Роберт считал, что путь к социализму на северо-западе лежит по “Дороге в Занзибар” с Бингом Кросби, Бобом Хоупом и Дороти Ламур в главных ролях. Он критиковал “Новый курс”, переживал за Сакко и Ванцетти, любил Бена Шана, еще до шестидесятых знал фолк (пока не завоевавший популярность в Америке) и анархистские баллады. Вечерами он слушал с друзьями Пита Сигера, Вуди Гатри, Алана Ломакса и *The Kingston Trio*. Все началось с антологии *Americana,* но сейчас его настольной книгой стала глубокая литературоведческая работа Альфреда Кейзина “На родной почве”.

Вот почему, когда поколение конца шестидесятых бросило свой вызов – в частности, и таким людям, как Роберто, – Америка уже стала образом жизни, даже если никто из этих молодых ребят не читал *Americana*. Я говорю не о голубых джинсах и жевательных резинках, не об Америке как примере потребительской культуры для европейцев. Я имею в виду тот миф, который вызрел в сороковые годы и где-то на глубинном уровне все еще работал. Конечно, для молодежи 60-х политическая система “мирового жандарма” была враждебна, с ней нужно было бороться, как это делали вьетнамцы и латиноамериканцы. Только теперь враги окружали новое поколение с четырех сторон: капиталистическая Америка, Советский Союз, предавший идеалы Ленина, компартия, предавшая революционные идеалы, и, наконец, христианские демократы. Но если как политическая система и образчик капиталистического общества Америка оставалась врагом, то американцы как народ, как плавильный котел бунтующих рас

вызывали интерес и симпатию. Итальянская молодежь шестидесятых едва ли могла представить образ американского марксиста тридцатых, бойца из бригады имени Линкольна, воевавшего в Испании, “преждевременного антифашиста” и читателя *Partisan Review*. Молодежь шестидесятых разбиралась в запутанной истории, где переплетались противостояния между старыми и молодыми, черными и белыми, свеженькими иммигрантами и укоренившимися этническими группами, молчащим большинством и кричащим меньшинством. Она не особо отличала Кеннеди от Никсона, но идентифицировала себя со студентами Беркли, Анджелой Дэвис, Джоан Баэз и Бобом Диланом в начале их творческой деятельности.

Довольно сложно определить природу Американского мифа молодежи 1960-х: отчасти она использовала и перерабатывала отдельные элементы американской реальности, такие как пуэрториканцы, культура андеграунда, дзен, новые персонажи комиксов. Она любила Чарли Брауна, Хэмфри Богарта, Джона Кейджа. Я не ставлю перед собой задачу выявить и описать какое-то определенное политическое движение между 68 и 77 годами. Скорее пытаюсь сделать рентгеновский снимок чего-то, что продолжало существовать под покровами маоизма, ленинизма или геваризма. Это “что-то” поддается запечатлению, ведь именно оно взорвалось после 1977-го. Студенческая революция тех лет напоминала скорее восстание в негритянском гетто, чем штурм Зимнего дворца. Есть у меня подозрение, что тайным, подсознательным образцом “Красных бригад” была семейка Мэнсонов.

Конечно, я не могу говорить о нынешнем поколении с той же олимпийской отстраненностью, с какой рассуждал о поколении тридцатых. Я только стараюсь выделить в хаосе настоящего третью модель Американского мифа, такого же искусственного продукта креолизации, как две предыдущие.

Сегодня Америка перестала быть далекой мечтой. Достаточно купить недорогой билет авиакомпании *Icelandic Airways.*

Возможно, новый Роберто стал членом марксистско-ленинской группы в 1968 году, кинул пару бомб, начиненных коктейлем Молотова, в сторону американского консульства в 1970-м, дрался с полицией в 1972-м и крушил витрины книжных магазинов с коммунистической литературой в 1977-м. В 1978 году, устояв перед искушением присоединиться к какой-нибудь террористической группе, он наскреб немного денег и отправился в Калифорнию, став там экологическим экстремистом или радикальным экологом. Америка уже была

для него не местом обновления, а скорее укромным уголком, где можно было зализать раны и компенсировать себе разбитые мечты. Америка более не альтернативная идеология, но конец всякой идеологии. Наш Роберто без труда получил американскую визу, так как никогда официально не состоял в какой-либо партии левого толка. Будь еще живы Павезе и Витторини, им бы визу не дали, потому что отцы нашей американской мечты вынуждены были бы поставить “да” в том пункте визовой анкеты, где спрашивается, являлись ли вы когда-либо членами партии, угрожающей порядку американского общества. Американская бюрократия – это вам не сладкий сон. Если и сон, то кошмарный.

Есть ли мораль в моей басне? Никакой. И много разных моралей. Чтобы понять отношение итальянцев к Америке, и в частности, итальянцев, ей враждебных, нужно помнить об антологии американских авторов и о событиях тех лет, когда она создавалась. Когда итальянцы левого толка, мечтая о товарище Сэме, показывали на него пальцем и говорили: *I want you.*

Сила ложного [128]

В“ Дискуссионных вопросах” (*Quaestio quodlibetalis* XII, 14) Фома Аквинский должен ответить на вопрос, что сильнее, убедительнее и созидательнее: королевская власть, опьянение, очарование женщины или сила истины.

Аквинат уважал короля, за чьим столом, полагаю, он не брезговал пропустить добрый стаканчик вина. Еще раньше блаженный Фома доказал, что может устоять перед женскими чарами. Когда-то он запустил горящей головешкой в обнаженную куртизанку, которую его братья ввели к нему комнату, дабы убедить его стать бенедиктинцем, вместо того чтобы позорить семью, облачившись в одеяния нищенствующего ордена доминиканцев. Как обычно, ответ Фомы был кратким и ясным: вино, монарх, женщины и истина не подлежат сравнению, потому как это явления разного рода. Но если сравнивать их влияние на людское сердце, то все они подвигают его к некоторым действиям. Вино воздействует на наше тело, опьяняя. “Венерины утехи”, а попросту женщины, имеют власть над нашей чувственной животной природой (Фома не предполагал, что женщина тоже может испытывать сексуальное влечение, но было бы слишком требовать от Фомы стать Элоизой). Для практического ума, что очевидно, особую силу имеет воля короля, иными словами, власть закона. Но только одна сила движет ищущим познания умом – это истина. И “поскольку наши физические силы зависят от силы наших плотских желаний, а плотские желания зависят от умственных сил, легко можно прийти к выводу, что истина благороднее, сильнее и возвышеннее всего”.

Именно такова сила истины. Но опыт учит нас, что иной раз истина открывается слишком поздно и установление ее обходится ценою крови и слез. Не следует ли из этого, что равную силу порой обретает и заблуждение? И не закономерно ли в таком случае поразмышлять о силе ложного?

Чтобы показать, что ложное (не обязательно в форме обмана, но часто в виде заблуждения) играло важную роль в истории, я должен сослаться на какой-то критерий правды. Но, прояви я излишний догматизм в выборе критерия, моим размышлениям придет конец в самом их начале.

Если предположить, что все мифы и религии не более чем выдумки, тогда остается лишь признать, что мы тысячелетия живем под властью обмана, так как вера во всевозможных богов всегда была движущей силой истории.

В таком случае мы грешим банальным евгемеризмом: подобный скептицизм ничем не лучше противоположного фидеистического мировоззрения. Если мы исповедуем любую из известных религий и, скажем, не признаем, что Христос есть сын Бога, значит, он не Мессия, до сих пор ожидаемый в Иерусалиме. И если Мухаммед – пророк Аллаха, то нельзя приносить жертвы Пернатому Змею. Если мы следуем наиболее просвещенному и снисходительному деизму и готовы верить одновременно в Святое Причастие и в Великое Дао, то мы осуждаем уничтожение неверных и еретиков. Если мы поклоняемся Сатане, то Нагорная проповедь для нас детский лепет. Если мы радикальные атеисты, то любая вера в наших глазах – сплошное недоразумение. Поэтому, учитывая, что в ходе истории люди постоянно руководствовались в своих действиях какими-то убеждениями, которых другие люди не разделяли, мы вынуждены признать, что для каждого из нас в той или иной, но всегда в значительной мере вся история остается лишь театром иллюзий.

Так что давайте придерживаться наименее спорного понятия правды и лжи, даже если оно оспоримо с философской точки зрения. Но не дай нам бог слушать философов, тогда придется подвергать сомнению все на свете, и спорам не будет конца. Воспользуемся критерием научной или исторической правды, принятым в западной культуре, – критерием, по которому мы все согласны, что Юлий Цезарь был убит в мартовские иды, что 20 сентября 1870 года войска молодого короля вторглись в Рим через пролом возле Порта-Пиа, что формула серной кислоты H_2SO_4 и что дельфин – млекопитающее.

Естественно, все эти утверждения подлежат пересмотру на основании новых открытий, но на данный момент все они занесены в энциклопедии, и пока не доказано обратное, мы принимаем как факт, что химическая формула воды H_2O (некоторые философы признают, что это утверждение действительно для всех возможных миров).

Вот теперь можно сказать, что на протяжении истории многие убеждения и идеи, которые наука нашего времени категорически отрицает, безоговорочно признавались. И вера в них была столь сильна, что покоряла ученых, воздвигала и разрушала империи, вдохновляла поэтов (последние, впрочем, не всегда правдивые свидетели). Она подвигала людей на героические жертвы, нетерпимость, массовые убийства, поиск знания.

Если все это правда, как можно отрицать силу ложного?

Классическим примером может служить птолемеевская

система. Это сегодня мы знаем, что на протяжении многих столетий человечество руководствовалось ошибочными представлениями о космосе. Люди искали всевозможные средства, чтобы исправить ошибочные представления. Они придумали окружности, по которым движутся планеты, и полюсы, вокруг которых планеты вращаются. Вместе с Тихо Браге ученые пытались двигать все планеты вокруг Солнца, одновременно позволяя Солнцу продолжать кружить вокруг Земли. На системе Птолемея основывался не только Данте Алигьери, но и, хуже того, финикийские мореплаватели, святой Брендан, Эрик Рыжий и Кристофор Колумб, который даже как-то добрался до Америки. Более того, на основании этой ошибочной гипотезы люди умудрились разделить глобус на параллели и меридианы, чем мы и по сей день пользуемся, просто сдвинув нулевой меридиан с Канарских островов на Гринвич.

В связи с птолемеевской системой автоматически вспоминается печальная судьба Галилео Галилея, и сразу же кажется, будто, выстраивая свою историю ложного, я со светским высокомерием ограничусь случаями, когда догматическая мысль отрицала свет научного знания. Но начнем с другого конца, с истории другого заблуждения, которое постепенно создавали современные светские мыслители, чтобы дискредитировать своих религиозных коллег.

Попробуйте провести такой эксперимент. Спросите обычного человека, что хотел доказать Кристофор Колумб, когда задумал добраться на Восток через Запад, и что ученые мужи Саламанки упрямо отрицали, пытаясь помешать его путешествию. Большинство ответит, что Колумб верил, будто Земля круглая, в то время как саламанкские мудрецы полагали, что она плоская и поэтому, проплыв какое-то расстояние, три каравеллы обрушатся в мировую бездну.

Светская мысль девятнадцатого века, раздраженная отказом церкви принять гелиоцентрическую теорию, приписывала идею плоской Земли всей церковной мысли – и святоотеческой, и схоластической. Для позитивистов и антиклерикалов это клише стало лакомым кусочком. Как продемонстрировал Джеффри Бартон Рассел[129], особую популярность оно обрело в борьбе сторонников дарвинизма с любыми формами религиозного фундаментализма. Это как бы доказывало, что церковь может ошибаться насчет происхождения видов, раз уж она ошибалась относительно сферичности Земли.

Против церковной мысли был использован трактат “Божественные установления” христианского автора четвертого

века Лактанция, который, основываясь на пассажах из Библии, где мир описывается по образцу скинии, то есть как четырехугольник, оспаривал языческие теории об округлости Земли. В частности, он не мог принять идею существования антиподов – людей, живущих на противоположной стороне шара и ходящих вниз головой…

Кроме того, выяснилось, что византийский географ четвертого века, Козьма Индикоплов, утверждал в своей “Христианской топографии”, будто космос представляет собой прямоугольник с возвышающейся над плоской поверхностью Земли аркой (опять же по образцу скинии). Дрейер[130] в своем авторитетном труде “История планетарных систем от Фалеса до Кеплера” хоть и признает, что Козьма не был официальным представителем церкви, все же уделяет его теории много внимания. Эдуард Ян Дейкстерхёйс в своей книге “Устройство и картина мира” оговаривается, что Лактанция и Козьму не следует рассматривать как представителей ученой культуры Отцов Церкви, и тем не менее утверждает, что теории Козьмы владели умами еще не одно столетие.

На самом же деле христианская культура и в ранний период, и в Средневековье предоставляла Лактанцию вариться в собственном соку. А текст Козьмы, написанный на греческом языке, благополучно позабытом христианскими Средними веками, был открыт для западного мира только в 1706 году благодаря *Collectio nova patrum et scriptorum graecorum* Монфокона. Ни один средневековый автор не был знаком с Козьмой, а считать его авторитетом так называемых темных веков начали после издания “Христианской топографии” на английском языке в 1897 году!

Птолемей, разумеется, знал, что Земля круглая, в противном случае он не смог бы разделить ее на триста шестьдесят градусов меридиана. Эратосфену этот факт тоже был известен, потому что в третьем веке до Рождества Христова он почти точно вычислил длину экватора. Похоже, это было ясно многим античным мыслителям: Пифагору, Пармениду, Евдоксу, Платону, Аристотелю, Евклиду, Аристарху и Архимеду. Забавно, что единственными, кто не верил в округлость Земли, оказались материалисты Левкипп и Демокрит. Макробий и Марциан Капелла также отлично знали, что Земля круглая. Что касается Отцов Церкви, они должны были опираться на библейский текст, твердящий о той самой проклятой форме скинии, но св. Августин, не имея четкого мнения по данному поводу, тем не менее читал древних греков и римлян и допускал, что священный текст говорит метафорами. Его позиция мало чем отличалась

от принятой святоотеческой мысли: поскольку знание формы Земли не спасает души, вопрос попросту казался ему недостойным пристального внимания. Исидор Севильский (которого едва ли можно считать образцом научной точности) вдруг взял и вычислил, что длина экватора равна восьмидесяти тысячам стадий. Неужели он мог считать, что Земля плоская?

Даже ученик старших классов школы может легко вывести: Данте вошел в воронку Ада и, появившись на другой стороне, увидел неизвестные звезды у подножия горы Чистилища, значит, он должен был знать, что Земля круглая. Но оставим в покое Данте, которому мы склонны приписывать всевозможные достоинства. Очевидный факт, что Ориген и Амвросий были того же мнения, и в схоластический век идея сферической Земли уже была высказана и описана Альбертом Великим и Фомой Аквинским, Роджером Бэконом, Иоанном Сакробоско, Пьером д'Альи, Эгидием Римским, Николаем Оремом, Жаном Буриданом, и это еще далеко не полный список.

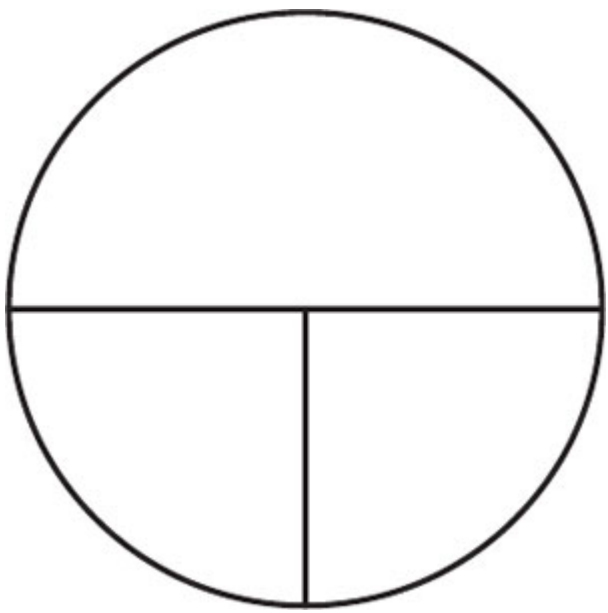
О чем же спорили во времена Колумба? На самом деле мудрецы Саламанки произвели более точные расчеты, чем Колумб. Они утверждали, что Земля – еще какая круглая – гораздо больше, чем себе это представлял генуэзский мореплаватель, а поэтому было бы безумием пытаться оплыть ее и достичь Востока, направляясь на запад. Колумб, напротив, был превосходный мореплаватель, но из рук вон скверный астроном и в пылу энтузиазма решил, будто Земля меньше, чем на самом деле. Естественно, ни он, ни ученые мужи Саламанки не подозревали, что между Европой и Азией лежит другой континент. Как видите, все не так просто в нашей жизни. Границы между истиной и заблуждением, между правильным и неправильным могут быть весьма зыбкими. Будучи правыми, мудрецы Саламанки ошиблись; Колумб искренне верил в свои заблуждения и оказался прав.

Эндрю Диксон Уайт в двух толстых томах "Истории войны науки с теологией в христианском мире"[131] задался целью перечислить все случаи, когда религиозная мысль препятствовала продвижению науки, но как честный ученый он не мог скрыть тот факт, что св. Августин, Альберт Великий и Фома Аквинский очень хорошо знали, что Земля круглая. Тем не менее, добавляет он, чтобы отстаивать эту идею, им приходилось бороться с доминирующей теологической мыслью. Вот только теологическая мысль в действительности была представлена собственно Августином, Альбертом и Аквинатом, так что бороться было не с кем.

Рассел же в очередной раз напоминает нам, что в такой

серьезной работе, как “Исследования по истории и методологии наук” Ф. С. Марвина повторяется заблуждение, будто “карты Птоломея… были забыты Западом на тысячу лет” и что в учебнике Арильда Хольт-Йенсена 1988 года *(Geography: history and concepts)* утверждается: средневековая церковь учила, будто Земля представляет собой плоский диск с Иерусалимом в центре. Даже Дэниел Бурстин в своей знаменитой книге “Открытия” говорит, что с четвертого по четырнадцатый век христианство не принимало идею круглой формы Земли.

Но почему распространилось мнение, будто в Средние века все думали, что Земля плоская? Мы убедились, что Исидор Севильский вычислил длину экватора, но именно в его рукописях появляется изображение, ставшее основой наших современных карт Земли, так называемая карта в форме Т.



Трехчастная структура карты очень проста: круг, представляющий планету, три линии, делящие круг на два полукруга и нижний полукруг на две четверти. Верхний полукруг представляет Азию. Она оказывается вверху, потому что там, согласно легенде, находился земной рай. Горизонтальная линия с одной стороны изображает Черное море, с другой стороны – Нил, вертикальная линия представляет Средиземное море, потому левая четверть полукруга – это Европа, а правая – Африка. Все окружено океаном.

Означают ли такие карты, что Землю считали плоским кружком?

В манускрипте двенадцатого века “Цветущая книга” *(Liber floridus)* Ламбера из Сент-Омера изображен император, держащий в одной руке круг, на котором нарисована карта Т. Она неспроста появляется как символ власти в руках императора. Карта имеет символическое, а не географическое значение. При желании можно увидеть в ней не плоский круг, а схематическое изображение земного шара, какие нередко встречаются на подобного рода картинах.

Плоские карты мы находим и в комментариях к “Апокалипсису” Беата Льебанского, написанных в восьмом веке. В последующие столетия, после того как мосарабские художники украсили текст своими красочными миниатюрами, традиция испанского “Апокалипсиса” оказывала значительное влияние на искусство романских аббатств и готических соборов, а потому карты Т содержатся в великом множестве иллюстрированных рукописей.

Тогда почему люди, знавшие, что Земля круглая, изображали ее плоской? Первое объяснение: мы поступаем так же. Критиковать плоскость тех карт – это все равно что критиковать плоскость наших географических атласов. Речь идет о простом, условном и схематичном изображении, присутствующем и в современной картографии. Но не следует упускать из виду и другие детали.

Средние века были эпохой великих путешествий, но в условиях бездорожья, когда люди продирались через густые леса, переплывали моря, вверяясь только опыту мореходов своего времени, не было возможности нарисовать точные карты. Они были весьма приблизительны, как советы паломникам, идущим в Сантьяго-де-Компостела, и говорили примерно следующее: “Если хочешь добраться из Рима в Иерусалим, иди на юг и по дороге спрашивай, куда дальше”. Представим схему железнодорожных путей в расписании поездов, какое можно купить в любом привокзальном ларьке. По этим сплетениям – предельно ясным для того, кто направляется из Милана в Ливорно с пересадкой в Генуе, – никак нельзя воспроизвести точные очертания Италии. Впрочем, когда вам надо доехать на поезде от вокзала до вокзала, точная карта Италии вас и не интересует.

Римляне проложили дороги между разными городами известного им мира, и существует карта этих дорог – Пейтингерова таблица, названная так в честь Конрада Пейтингера, опубликовавшего ее в пятнадцатом веке. На карте довольно точно отмечены все пути того времени, но расположены они на двух длинных полосах суши: верхняя полоса представляет

Европу, нижняя – Африку, а Средиземное море кажется узенькой речушкой, которая их разделяет. Ситуация ровно та же, что и с железнодорожной схемой. Старинная карта не претендовала на точное воспроизведение формы континентов, но показывала дорогу от Марселя до Генуи. Да и римляне, которые со времен Пунических войн избороздили Средиземное море вдоль и поперек, прекрасно знали, что оно вовсе не ручей, который мы видим на таблице.

Однако большая часть средневековых путешествий совершалась в воображении. Средневековье создает целые энциклопедии, призванные утолять жажду чудесного. В них рассказывается о далеких и недоступных странах, и все эти книги пишутся людьми, которые сами там никогда не бывали, так как традиция тогда была важнее личного опыта. Различные карты мира не стремились изображать форму Земли, а перечисляли города и народы, которые на ней якобы можно было встретить. Кроме того, символическое представление доминировало над эмпирическим: для миниатюриста важно было нарисовать Иерусалим в центре мира, а не указать дорогу к Святому граду. И последнее соображение: средневековые карты не имели научной ценности, они отвечали общественному спросу на сказочное, в точности как нынешняя желтая пресса с фотографиями летающих тарелок или телепередачи, рассказывающие, как инопланетяне построили египетские пирамиды. Еще в Нюрнбергской хронике (1493 года, между прочим), а столетием позже и в атласах Ортелия изображались чудища, якобы обитавшие в тех землях, которые карты представляли уже в географически приемлемом виде.

Возможно, средневековые картографы были наивны, но не наивнее многих современных историков, не сумевших разобраться в их системе условностей.

Еще одна ложь, изменившая мировую историю, – Вено Константиново. Сегодня стараниями Лоренцо Валлы мы знаем, что Константинов дар – фальшивка. И все же без этого документа, без глубокой веры в его подлинность, европейская история пошла бы другим путем: никакой борьбы за ратифицирование власти королей и императоров, никаких жертв во имя Священной Римской империи, никакого временного владычества пап, никакой пощечины в Ананьи – но и никакой Сикстинской капеллы, которая строилась уже после того, как Дар был поставлен под сомнение, однако возникла лишь благодаря не ослабевавшей веками вере в его подлинность.

Во второй половине двенадцатого века на Западе появилось

письмо, описывающее, как на далеком Востоке, за пределами земель, захваченных мусульманами, за пределами земель, которые крестоносцы пытались освободить от власти неверных, но которые опять под власть неверных возвратились, процветает христианская земля, управляемая преславным царем-попом Иваном, или пресвитером Иоанном, *re potentia et vertute dei et domini nostri Iesu Christi.* Письмо начиналось словами:

> знай: я, пресвитер Иоанн, господин господствующих, и никто из царствующих на этой земле не сравнится со мной богатством, доблестью и силой. Семьдесят два царя являются моими подданными. Я правоверный христианин, и повсюду, где распространяется власть наша, мы защищаем неимущих христиан и поддерживаем их своею милостыней. ‹…› В трех Индиях властвуем мы, и простираются наши владения от внутренней Индии, где покоится тело святого апостола Фомы, по пустыне и на восход солнца и возвращается по Великому Спуску в Вавилонской пустыне до самой Вавилонской башни. Семьдесят две области служат нам, и лишь немногие из них христианские, в каждой правит свой царь, и все они являются нашими подданными. В стране нашей родятся и обитают слоны, верблюды двугорбые и одногорбые, гиппопотамы, крокодилы, метагалинарии, жирафы, финзерты, пантеры, дикие ослы, львы белые и червонные, белые медведи, белые дрозды, немые цикады, грифоны, тигры, ламии, гиены, дикие быки, стрельцы, дикие люди, рогатые люди, фавны, сатиры и женщины той же породы, пигмеи, кинокефалы, гиганты высотой в четыреста локтей, одноглазые, циклопы и птицы, называемые фениксами, и почти все виды животных, какие только существуют на свете. ‹…› Через одну из провинций наших ‹…› течет река под названием Инд. Эта река берет начало в Раю и излучинами своими охватывает всю эту область. Там обнаруживают самородные камни, изумруды, сапфиры, карбункулы, топазы, хризолиты, ониксы, бериллы, аметисты, сардониксы и множество самоцветов. ‹…› В отдаленных пределах мира, обращенных к югу, расположен большой необитаемый остров, на который Господь во всякое время года два раза в неделю проливает обильным дождем манну небесную, которой питаются живущие вокруг люди.

> А другой пищи у них нет. Они не пашут, не сеют, не обрабатывают землю, чтобы собрать с нее урожай. ‹…› Люди, вкушающие хлеб небесный, живут по пятьсот лет. И воистину каждые сто лет они омолаживаются и обновляются полностью, испив трижды из источника, который бьет из-под дерева, стоящего на том острове. Среди нас никто не лжет. Супружеская измена не живет среди нас. Ни один порок у нас не правит[132].

Неоднократно переведенное на многие языки, истолкованное и представленное в самых разнообразных вариантах с момента своего появления до семнадцатого века, письмо имело решающее значение в продвижении христианского Запада на Восток. Идея, что за мусульманскими территориями может лежать христианское царство, оправдывала экспансию и использование завоеванных территорий. О пресвитере Иоанне будут говорить францисканец Джованни Плано Карпини, Гильом де Рубрук и Марко Поло. Около середины четырнадцатого века, по мере освоения Африки португальскими мореплавателями, царство пресвитера Иоанна сместится с неопределенного Востока в Эфиопию. В пятнадцатом веке установить связь с пресвитером Иоанном будут пытаться английский король Генрих IV, герцог Беррийский, папа Евгений IV. В Болонье во время коронации Карла V все еще велись разговоры о пресвитере Иоанне как о возможном союзнике в отвоевании Гроба Господня.

Откуда взялось письмо пресвитера Иоанна? Какова была его цель? Возможно, это был документ антивизантийской пропаганды, сфабрикованный в скрипториях Фридриха I. Но проблема не в его происхождении (в то время хватало всевозможных подделок подобного рода), а в вызванной им реакции. Географическая фантазия легла в основу целого политического плана. Иными словами, письмецо, написанное неким ловкачом в популярнейшем на тот момент жанре фальсификации, послужило алиби для экспансии христианского мира в Африке и Азии, оправданием “бремени белого человека”.

Еще один вымысел, оставивший заметный след в истории, – деятельность ордена розенкрейцеров. Многие описывали атмосферу необычайного духовного обновления в начале семнадцатого столетия, когда возникает идея золотого века. Ожидание его проявляется в разных формах и взаимовлиянии двух движущих сил – католицизма и протестантизма. Создаются планы идеальных республик от Города Солнца Кампанеллы до Христианополиса Иоганна Валентина Андреэ. Надежда

на всемирную монархию, на обновление обычаев и религиозного благочестия расцветает как раз тогда, когда Европу раздирают Тридцатилетняя война, внутринациональные конфликты, религиозная нетерпимость, утверждение основ новых государств.

В 1614 году появляется манифест на немецком языке. Озаглавленный *Fama Fraternitatis R. C.* (“Слава братства Р. К.”), он заявляет о загадочном братстве розенкрейцеров, немного рассказывает об истории этого братства и его мифическом основателе Христиане Розенкрейце. Согласно легенде, Розенкрейц жил в пятнадцатом веке и узнал тайны арабских и еврейских мудрецов во время путешествий по Востоку. В 1615 году издается второй манифест на латыни, *Confessio fraternitatis Roseae crucis. Ad eruditos Europae* (“Вероисповедание братства розы и креста. Ученым Европы”). Первый документ предвещает возникновение и в Европе общества, обладающего в изобилии золотом, серебром и драгоценными камнями, каковые оно станет распределять их между королями, дабы удовлетворять их нужды и законные устремления. Сие общество будет воспитывать правителей, обучая их всему, что Бог дозволяет знать человечеству, и будет поддерживать их мудрым советом.

Между своих алхимических метафор и более-менее мессианских воззваний оба манифеста настойчиво подчеркивают, что братство должно оставаться тайным, а его члены анонимными (“наше здание – даже если сотни тысяч людей узрели бы его вблизи – будет навсегда неосязаемым, нерушимым и невидимым для нечестивого мира”). Именно поэтому конечное обращение “Славы” выглядит двусмысленно. Оно адресовано всем образованным людям Европы и призывает их связаться с авторами документа: “Даже если сейчас мы не называем ни наших имен, ни времени встречи, все равно мы непременно придем, чтобы узнать мнение всех, на каком бы языке оно ни было выражено; и любой, кто называет нам свое имя, сможет связаться с одним из нас лично или, если возникнут какие-либо препятствия, письменно”.

Почти сразу из всех уголков Европы посыпались послания к розенкрейцерам. Никто не был знаком ни с одним из них, никто не называл себя розенкрейцером, но все старательно давали понять, что действуют согласно программе ордена. О загадочных розенкрейцерах размышляли Юлиус Шпербер, Роберт Фладд, Михаэль Майер. Последний в “Золотых яблоках” (1618) решительно утверждал, что братство действительно существует, хотя признавал, что сам он слишком скромная особа, чтобы когда-либо стать его членом. Впрочем, как верно подметила Фрэнсис Йейтс, для писателей-розенкрейцеров было типично

не только отрицать собственную принадлежность к братству, но и утверждать, будто они ни одного члена братства никогда не встречали.

Например, Иоганн Валентин Андреэ и все члены Тюбингенского круга, которых немедленно заподозрили в авторстве манифестов, до конца жизни либо отрицали сам факт, либо преуменьшали его значимость, представляя как литературную игру, ошибку юности. С другой стороны, исторических доказательств существования розенкрейцеров у нас не просто нет, их по определению и быть не может. Даже сегодня официальные документы АМОРКа (Античного Мистического Ордена Розы и Креста), чей храм в Сан-Хосе в Калифорнии изобилует египетскими изображениями и открыт для посещения, утверждают, что подлинные тексты ордена, безусловно, существуют, но по очевидной причине держатся и впредь будут держаться в тайне, запечатанные в недоступных архивах.

Но нас не особо интересуют нынешние розенкрейцеры, принадлежащие скорее области фольклора, чем истории. Займемся историческим орденом. С появлением двух манифестов сразу же расплодились и памфлеты, обвиняющие братство в разнообразных грехах, в частности в фальсификации и шарлатанстве. В 1623 году по Парижу стали ходить анонимные манифесты, объявляющие о прибытии розенкрейцеров во французскую столицу. Это объявление развязало яростные споры как среди католиков, так и в кружках вольнодумцев. В том же году общественное мнение, склонное считать розенкрейцеров служителями сатаны, нашло выражение в анонимной публикации “Ужасный договор между диаволом и так называемыми незримыми” *(Effroyables pactions faites entre le diable et les prétendus invisibles)*. Сам Декарт, вернувшийся в Париж из путешествия по Германии, где, по слухам, пытался связаться с розенкрейцерами (разумеется, безуспешно), был заподозрен в принадлежности к братству. Чтобы снять с себя подозрения, ученый прибег к простому и гениальному средству. В соответствии с известной всем легендой розенкрейцеры были невидимы, так он стал показываться в публичных местах и этим пресек всякие сплетни о его связи с орденом, как вспоминает Байе в “Жизни господина Декарта” (1691). Все в том же 1623 году некто Нейгауз опубликовал сначала на немецком, а затем на французском работу “Благочестивое и полезное предостережение о братьях розы и креста” *(Avertissement pieux et utile des frères de la Rose-Croix),* в которой рассуждал о том, существуют ли они вообще, кто они такие, откуда происходит их название и каковы их цели. Заключение автора весьма

оригинально: “…поскольку они скрывают или меняют свои имена, утаивают возраст, стремятся оставаться неузнанными, нелогично было бы отрицать их существование”.

Очевидно, любого призыва к духовной реформе человечества достаточно, чтобы незамедлительно вызвать самые что ни на есть парадоксальные реакции, словно все только и ждали некоего решающего события.

Хорхе Луис Борхес в рассказе “Тлён, Укбар, Орбис Терциус” говорит о невероятной стране, описанной в недоступной энциклопедии. В поисках этой страны он переходит от одной смутной отсылки к другой, блуждая в лабиринте текстов, цитирующих друг друга, будучи таким образом вовлечен в игру, в которую играет вся планета, “с ее архитектурой и распрями, со страхами ее мифологии и звуками ее языков, с ее властителями и морями, с ее минералами и птицами и рыбами, с ее алгеброй и огнем, с ее богословскими и метафизическими контрверсиями”. Эта планета – создание “тайного общества астрономов, биологов, инженеров, метафизиков, поэтов, химиков, алгебраистов, моралистов, художников, геометров… руководимых неизвестным гением”[133].

Мы наблюдаем типичный для Борхеса эксперимент: изобретение изобретения. Но читатели Борхеса знают, что Борхес ничего не выдумывал: его наиболее парадоксальные тексты рождаются из переосмысления истории. Но как-то Борхес сказал, что один из его источников – работа Иоганна Валентина Андреэ (Борхес черпал информацию из вторых рук, из Де Куинси), где “описано воображаемое общество Розы и Креста, впоследствии основанное другими в подражание его вымыслу”.

Легенда о розенкрейцерах сыграла немаловажную роль в истории. Символическое масонство, поздняя ипостась масонства реального (артели каменщиков, веками сохранявшей терминологию и церемонии древних строителей соборов), возникло в восемнадцатом веке стараниями неких английских джентльменов. Пытаясь создать видимость законных оснований, в конституциях Андерсона символическое масонство подчеркивает древность своих истоков, якобы восходящих к строителям Храма Соломона. В последующие годы благодаря Эндрю Рамсею, отцу так называемого шотландского масонства, миф о происхождении дополняется воображаемой связью между строителями Храма и тамплиерами, чьи древние секреты якобы были переданы современным масонам через орден розенкрейцеров.

Если первые масоны, использовавшие тему розенкрейцеров с ее мистическими и оккультными элементами, соперничали

с троном и алтарем, то в начале девятнадцатого века миф о розенкрейцерах и храмовниках был воскрешен в защиту трона и алтаря, для борьбы против духа Просвещения.

Мифы о секретном обществе и о существовании Тайных Властителей, определяющих судьбу мира, активно обсуждались перед Французской революцией. В 1789 году маркиз де Люше в своем "Изыскании о секте иллюминатов" *(Essai sur la secte des illuminés)* предупреждал: "Под покровом глубочайшей тьмы образовано было некое сообщество, сообщество новых существ, которые знают друг друга, хотя никогда друг друга не видели… У иезуитской системы управления сообщество это позаимствовало слепое повиновение; у масонов переняло их обряды и церемонии; у тамплиеров – их подземные мистерии и великую дерзость".

Между 1797 и 1798 годами в свете Французской революции аббат Баррюэль написал "Мемуары для написания истории якобинцев" – работу, которая претендует на историчность, но читается как бульварный роман. После того как Филипп Красивый уничтожил орден, тамплиеры превратились в секретное общество, чья деятельность была направлена на разрушение монархии и папства. В восемнадцатом веке они подмяли под себя масонов и создали своего рода академию, самыми злокозненными представителями которой стали Вольтер, Тюрго, Кондорсе, Дидро и Д'Аламбер. Из этого маленького кружка и вышли якобинцы. В свою очередь, за якобинцами стояло еще более секретное общество баварских иллюминатов, цареубийц по призванию. Французская революция, по мнению автора мемуаров, стала конечным итогом их заговора. Баррюэля не волнует различие между светским, просвещенным масонством и масонством иллюминатов, эзотерическим и храмовым по сути. Не важно и то, что миф о храмовниках был уже использован и разоблачен Жозефом де Местром (он тоже мыслил в аналогичном направлении, но потом свернул с дорожки). Однако история оказалась слишком увлекательной, чтобы отказаться от нее так просто.

В книге Баррюэля нет ни одного упоминания о евреях. Но в 1806 году аббат получает письмо от некоего капитана Симонини, где утверждается, что отец манихейской ереси Мани и основатель секты убийц Горный Старец (учениям которых якобы следовали храмовники) были евреями. Здесь сюжет делает неожиданный поворот: масонство, выходит, было основано евреями, которые ухитрились просочиться во все секретные общества.

Баррюэль не стал особо развивать эту историю. О ней благополучно забыли до середины девятнадцатого века, пока

иезуитов не начали беспокоить антиклерикальные настроения отцов итальянского национально-освободительного движения Рисорджименто, среди которых был, например, Гарибальди и которым приписывали связь с масонами. Идея доказать, что карбонарии – агенты жидомасонского заговора, оказалась весьма плодотворной. Со своей стороны, антиклерикалы девятнадцатого века тоже пытались ославить иезуитов и доказать, что те злоумышляют против человечества. Несколько "серьезных" писателей – от Мишле и Кине до Гарибальди и Джоберти – сделали эту тему популярной. Но больше всех постарался Эжен Сю. Герой его романа "Вечный жид" коварный месье Роден, олицетворение иезуитского мирового заговора, наглядно представляет собой очередную версию Тайных Властителей. Месье Роден возвращается в последний роман Сю "Тайны народа", где подлый план иезуитов раскрывается в мельчайших подробностях. Родольф Герольштейн, персонаж, перекочевавший из романа "Парижские тайны", разоблачает святых отцов, отмечая, с "каким хитроумием был организован этот дьявольский заговор, какими страшными бедствиями, каким деспотическим гнетом грозил бы он Европе…".

После выхода в свет романов Сю в 1864 году Морис Жоли написал либеральный памфлет против Наполеона III, в котором Макиавелли, воплощение диктатора-циника, беседует с Монтескье. Иезуитский заговор, придуманный Сю, Жоли приписывает Наполеону III.

В 1868 году Герман Гёдше, которому и раньше доводилось пописывать клеветнические памфлеты, сочинил ставший популярным роман "Биарриц", подписавшись псевдонимом "сэр Джон Ретклифф". Описывая эзотерический ритуал на Пражском кладбище, Гёдше просто копирует сцену из романа Дюма "Жозеф Бальзамо" (1849), где описывается встреча между Калиостро, главой Тайных Властителей, и другими иллюминатами по поводу похищения ожерелья королевы. Только вместо Калиостро и компании Гёдше выводит на сцену представителей двенадцати колен Израилевых, которые встретились, чтобы подготовить захват всего мира. Пять лет спустя та же история всплывает в русском памфлете "Евреи – властители мира", но уже под видом реального события. В 1881 году французский "Современник" *(Le contemporain)* снова публикует ту же историю, ссылаясь на "авторитетный" источник – английского дипломата сэра Джона Рэдклифа. В 1896 году Франсуа Бурнан в своей книге "Иудеи, наши современники" цитирует речь Великого Раввина, теперь уже именуемого Джоном Рэдклифом. С этого момента масонский заговор, изобретенный

Дюма, смешанный с иезуитским планом, выдуманным Сю, и приписываемый с легкой руки Жоли Наполеону III, становится “подлинной речью” Великого Раввина, появляясь в различных формах и в разных местах.

Потом на сцену выходит Петр Иванович Рачковский, в прошлом подозреваемый в контактах с революционными группами и нигилистами, а позднее (когда должным образом раскаялся) член Черной сотни, крайне правой террористической организации. Сначала главный осведомитель, а затем и начальник царской охранки, Рачковский, чтобы помочь своему покровителю графу Сергею Витте в борьбе с его политическим противником Ильей Ционом, назначил обыск в доме последнего и обнаружил там памфлет, в котором Цион фактически копирует текст Жоли против Наполеона III, только приписывает все идеи Макиавелли графу Витте. Будучи ярым антисемитом (все это происходило примерно во время дела Дрейфуса), Рачковский вымарал все ссылки на Витте и приписал заговор евреям. Естественно, с фамилией Цион человек по неизбежной ассоциации просто напрашивался на обвинение в еврейском заговоре.

Текст, “отредактированный” Рачковским, по всей видимости, и стал первоисточником “Протоколов сионских мудрецов”. “Романное” происхождение протоколов несомненно, потому как трудно себе представить, чтобы реальные злодеи столь нагло и открыто заявляли о своих коварных планах – так бывает разве что в романах Эжена Сю. Сионские мудрецы чистосердечно признаются: “Нам свойственны неудержимыя честолюбия, жгучия жадности, беспощадныя мести, злобныя ненависти”. Они требуют отменить свободу печати, но защищают свободу нравов. Критикуют либерализм, но поддерживают идею международного капитала. Чтобы вызвать революции во всех странах, они намерены усугублять социальное неравенство. Они планируют строительство подземных железных дорог, чтобы легче заминировать крупные города. Они желают отменить изучение классики и древней истории, требуют насаждения спортивного образования и наглядного обучения, чтобы оболванить рабочий класс…

“Протоколы” легко определяются как продукт Франции девятнадцатого века: они наполнены отсылками на проблемы французского общества того времени. Но так же просто в них обнаруживаются и отсылки к известнейшим романам. Увы, вымышленный сюжет в очередной раз оказался столь убедительным, что был принят всерьез.

Последствия этого сочинения стали Историей.

Странствующий русский монах Сергей Нилус, одержимый идей Антихриста и желающий занять место Распутина при царе, опубликовал текст “Протоколов” со своими комментариями. После этого текст отправился бродить по Европе, пока не попал в руки Гитлера[134].

О рассмотренных нами заблуждениях, формировавших эпохи, каждый что-то да слышал. Но существуют и другие безумные идеи, совершенно всеми забытые.

С 1925 года у немецких нацистов пользовалась популярностью теория одного австрийского псевдоученого девятнадцатого века, Ганса Гёрбигера, которая называлась WEL *(Welteislehre),* или теория вечного льда. К ней благосклонно относились такие влиятельные лица, как Гиммлер и Розенберг. Но с пришествием к власти Гитлера ее даже в научной среде кое-кто стал воспринимать серьезно, например такой ученый, как Ленард, который вместе с Рентгеном открыл катодные лучи.

Согласно теории вечного льда, изложенной в 1913 году Филиппом Фаутом в “Ледяной космогонии Гёрбигера”[135], наш мир представляет собой арену борьбы льда и пламени, результатом которой становится не эволюционное, а циклическое развитие истории. Когда-то давно огромное небесное тело, в миллионы раз больше и горячее Солнца, столкнулось с огромной массой космического льда. Ледяная глыба вошла в раскаленное вещество и сотни миллионов лет превращалась в пар, пока вся эта смесь не взорвалась. Часть осколков попала в ледяные области, а часть в нейтральное пространство, где из них образовалась Солнечная система. Луна, Марс, Юпитер и Сатурн – ледяные планеты, равно как и Млечный Путь – ледяное кольцо, а звезды, которые видят в нем современные астрономы, всего лишь игра света. Пятна на солнце – это глыбы льда, которые откололись от Юпитера.

Сейчас сила изначального взрыва идет на спад, и планеты не вращаются по эллиптической орбите, как ошибочно полагают представители официальной науки, но каждая по спирали (незаметно) приближается к большей планете, которая ее притягивает. В конце текущего цикла Луна будет неумолимо приближаться к Земле, заставляя океаны выходить из берегов и затоплять тропики, так что из воды будут выступать только самые высокие горные вершины. Космические излучения будут сильнее воздействовать на планету, вызывая разные генетические мутации. В конце концов наш спутник взорвется, превратившись в кольцо изо льда, воды и газа, которое обрушится на земной шар. В результате сложных процессов под воздействием Марса

Земля тоже превратится в ледяную планету, а затем будет поглощена Солнцем. Потом произойдет новый взрыв и новое рождение, какие наша планета уже переживала в прошлом, по очереди поглотив три других своих спутника.

Мотив вечного возвращения, лежащий в основе этой космогонии, уходит корнями в древнейшие мифы и эпосы. В очередной раз то, что нацисты называли традиционным знанием, противопоставлялось ложному знанию либеральной иудейской науки. К тому же ледяная теория казалась очень нордической и арийской. В своей книге "Утро магов" французские писатели Луи Повель и Жак Бержье объясняют глубокой верой в ледяную доктрину убеждение Гитлера, что его солдаты не пропадут даже в лютые русские морозы. С другой стороны, утверждают авторы книги, идея проверить реакцию космического льда замедлила испытания "Фау-1". Еще в 1952 году Эльмар Бругг опубликовал книжку в честь Гёрбигера, где называл его Коперником двадцатого века, заявлял, что теория вечного льда объясняет глубинные связи, объединяющие земные события с космическими силами, и делал вывод, что замалчивание достижений Гёрбингера "еврейской демократической наукой" – это типичный заговор посредственностей.

Среди нацистов постоянно терлись поклонники всяческих оккультных наук, например адепты Общества Туле, созданного Рудольфом Зеботтендорфом на основе учения о мифической северной стране Туле, – этот феномен всесторонне изучался[136]. Не исключено, что в нацистской среде прислушались бы и к теории, согласно которой наша Земля полая и живем мы не снаружи на выгнутой земной коре, а внутри нее в вогнутой впадине. Эта замечательная идея была высказана в начале девятнадцатого века неким капитаном Дж. Кливзом Симмсом из Огайо, который написал различным научным обществам: "Заявляю всему миру, что Земля полая и обитаема изнутри. Она состоит из нескольких твердых концентрических сфер, помещенных одна в другую, и имеет у полюсов отверстия от 12 до 16°". В Академии естественных наук в Филадельфии даже сохранилась деревянная модель такой Земли.

Спустя полвека эту теорию воскресил Сайрус Рид Тид. Он уточнял: за небо мы принимаем газовую среду, которая заполняет внутреннюю часть земного шара и содержит области яркого света. Солнце, луна и звезды – не небесные тела, а всего лишь обман зрения, вызываемый разными факторами.

После Первой мировой войны эти идеи добрались до Германии, чему поспособствовали сначала Петер Бендер,

а затем Карл Нейперт, основавший движение последователей *Hohlweltlehre,* то есть теории полой Земли. По некоторым источникам[137], в высших нацистских кругах теорию принимали всерьез, а некоторые представители немецкого военного флота даже считали, что идея полой Земли поможет точнее устанавливать местоположение английских кораблей при помощи инфракрасных лучей, поскольку изгиб земной поверхности не будет искажать угол обзора. Говорят даже, будто "Фау-1" несколько раз промахнулись мимо цели, потому что немцы делали расчеты исходя из теории вогнутой, а не выгнутой Земли. Если не врут, то это прекрасный пример, как бредовые астрономические теории порой несут в себе историческую пользу и справедливость.

Слишком просто сказать, что нацисты были психопатами и что все они, кроме старины Мартина Бормана, который схоронился где-то до поры до времени, вымерли вместе со своими безумными идеями. Но зайдите-ка в любой поисковик в интернете и наберите в строке "теория полой Земли". Вы обнаружите, что у этой идеи по сей день полно последователей. Бесполезно говорить, что подобные сайты (и книги, которые на них рекламируются) создаются хитрецами, которые наживаются на простофилях и/или поклонниках нью-эйдж. Но социальную проблему представляют как раз не мошенники, а олухи, из которых состоит общество, и имя им легион[138].

Что же объединяет все рассмотренные нами истории и что сделало их такими правдоподобными и убедительными?

Константинов дар, возможно, создавался не как злонамеренная подделка, а скорее как риторическое упражнение, которое кто-то позднее воспринял всерьез. Манифесты розенкрейцеров задумывались, по крайней мере по словам их предполагаемых авторов, как интеллектуальная игра, более или менее шуточный литературный опыт в духе утопического жанра.

Письмо пресвитера Иоанна было, конечно, осознанной подделкой, но его авторы едва ли догадывались, к каким последствиям оно приведет.

Козьма Индикоплов грешит фундаментализмом, простительной для своего времени слабостью, но, как мы видели, никто его всерьез и не воспринимал, и лишь больше тысячи лет спустя распространилась намеренная дезинформация касательно "авторитетности" его текстов.

"Протоколы сионских мудрецов" вообще родились

практически самостоятельно как сплав романных сюжетов, постепенно захватывавший воображение разных фанатиков и преображавшийся прямо на ходу.

Однако все эти истории имели одно общее достоинство: они отличались повествовательным правдоподобием. То есть они выглядели куда правдоподобнее, чем повседневная или историческая реальность, сложная, невероятная, с трудом поддающаяся осмыслению, и, казалось, могли хоть как-то ее объяснить.

Вернемся к гипотезе Птолемея. В настоящее время мы знаем, что с научной точки зрения она неверна. Тем не менее, хотя разумом мы признаем правоту Коперника, наше восприятие остается совершенно птолемеевским: мы не только видим, как солнце рождается на востоке и перемещается по дуге к западу в течение дня, но и ведем себя так, словно оно крутится вокруг нас, а мы остаемся неподвижными. Это восприятие зафиксировано даже в нашем языке. Мы говорим: солнце восходит, стоит высоко в небе, закатывается. Так по-птолемеевски говорят, думают и чувствуют даже профессора астрономии.

Зачем было отказываться от Константинова дара? Он гарантировал преемственность власти после заката империи, сохранял идею латинской культуры, давал какой-то ориентир, объяснял, на кого можно положиться среди вспышек резни, организуемых многочисленными претендентами на ложе Европы.

Зачем отказываться от историй Козьмы? В общем-то он был внимательным путешественником, старательным собирателем географических и исторических диковинок, а его идея плоской Земли выглядела с нарративной точки зрения вполне правдоподобной. Земля представлялась большим прямоугольником, ограниченным четырьмя огромными стенами, которые поддерживали два слоя небесной тверди: на первом сияли звезды, а в промежуточном пространстве или под сводом жили блаженные. Астрономические явления объяснялись наличием высокой горы на севере, которая, скрывая солнце, создавала ночь, а вклиниваясь между солнцем и солнечным светом, служила причиной затмений.

Как кто-то справедливо заметил, даже гипотезу полой Земли Тида сложно оспорить с точки зрения математиков девятнадцатого века, потому что можно было представить вогнутую поверхность вместо выгнутой и не найти существенной разницы.

Зачем было отказываться от истории розенкрейцеров, если она соответствовала ожиданиям своего времени? Не говоря уже о “Протоколах”, которые объясняли многие исторические события

с точки зрения мирового заговора? Как напоминает нам Карл Поппер, “социальная теория заговора… близка теории общества Гомера. Гомер представлял себе власть богов таким образом, что все события, происходившие на поле битвы перед Троей, были для него лишь отражением разнообразных сговоров на Олимпе. Заговорщицкая теория общества является как раз одним из вариантов такого теизма, верой в богов, чьи капризы и прихоти управляют всеми событиями. Она устраняет Бога, а затем спрашивает: “Кто занимает Его место?” И его место занимают различные обладающие властью люди и группы – зловещие влиятельные группы, ответственные за угнетение и вообще за все зло, от которого мы страдаем”[139].

Зачем же считать абсурдной идею мирового заговора, если она прекрасно оправдывает провал наших замыслов или неожиданный поворот событий, помешавший их воплощению?

Ложные истории – это прежде всего легенды, а легенды, как и мифы, весьма убедительны. Сколько еще примеров можно вспомнить… Например, миф о Южной земле *(Terra Australis),* огромном континенте, занимающем всю территорию внутри полярного круга и большую часть Южного океана. Непоколебимая убежденность в существовании этого материка (подкрепленная многочисленными географическими картами, которые представляли шар с этакой гигантской шапкой на юге) три столетия подряд подвигала многочисленных мореплавателей из разных стран подряд на исследование южных морей и самой Антарктиды.

Что уж говорить про мечты об Эльдорадо и фонтане вечной молодости, которые вдохновили отважных героев на открытие двух Америк? Или о поисках призрачного философского камня, давших мощный стимул к развитию зарождающейся химии? А истории о флогистоне, о космическом эфире?

Забудем на минутку, что некоторые из этих ложных историй дали положительный эффект, а некоторые стали причиной ужасных или постыдных событий. Как бы то ни было, все давали какой-то результат, плохой или хороший. В их успехе нет ничего необъяснимого. Настоящая проблема в том, как мы ухитрились заменить их на другие, подчас не менее сомнительные истории, которые сегодня считаются истинными. Несколько лет назад в своем эссе о подложных документах и выдумках я пришел к выводу, что существуют определенные инструменты, как эмпирические, так и умозрительные, позволяющие установить, является ли исследуемый предмет фальшивкой. Но любое решение подобного вопроса, положительное

или отрицательное, по умолчанию предполагает существование оригиналов – аутентичных, настоящих. Следовательно, серьезная когнитивная задача – доказать подлинность оригинала, а не фальшивость подделки.

Однако это вовсе не означает, будто критериев подлинности не существует, а истории, признанные ложными, и истории, принимаемые сегодня за правду, суть одно и то же, так как те и другие лежат в области художественного вымысла. Есть способ проверки, основанный на тщательной, коллективной, открытой работе того, что Чарльз Сандерс Пирс называл научным сообществом. Люди верят в работу этого сообщества и потому могут сейчас относительно спокойно сказать, что Вено Константиново – подделка, что Земля вращается вокруг Солнца, а не наоборот, и что святой Фома как минимум знал, что она круглая.

Нет, нам просто надлежит учиться осторожности. Коль скоро мы осознаем, какое влияние оказывали на нашу историю фальшивки, то должны постоянно быть готовы к пересмотру понятий, принимаемых сегодня за истину, поскольку главный показатель мудрости общества – умение признавать собственные ошибки.

Несколько лет назад во Франции вышла книга Жана-Франсуа Готье под названием “Существует ли Вселенная?”. Хороший вопрос. А что, если Вселенная – такая же умозрительная конструкция, как космический эфир, как флогистон, как заговор сионских мудрецов?

В философском отношении аргументы Готье вполне состоятельны. Идея Вселенной как совокупности всех составляющих мира встречается еще в самых древних космографиях, космологиях и космогониях. Но возможно ли описать со стороны нечто, внутри чего мы сами находимся, не имея возможности выйти за пределы? Можно ли описать Вселенную геометрически, если вне ее нет пространства для проекции? Можно ли говорить о начале Вселенной, если понятие начала во времени должно соотноситься с часами, а Вселенная в лучшем случае – сама себе часы, которые нельзя сверить ни с какими часами вне ее? Можно ли сказать вслед за Эддингтоном, что “около сотни миллиардов звезд образуют галактику, около сотни миллиардов галактик – Вселенную”, спрашивает Готье, если галактика – наблюдаемый объект, а Вселенная – нет, так что здесь устанавливается непозволительная аналогия между двумя несоизмеримыми величинами? Можно ли постулировать Вселенную и потом изучать этот постулат эмпирическими средствами, как если бы он

был объектом? Может ли существовать уникальный объект (уж наверняка самый уникальный из всех), особенность которого состояла бы в том, что он – только закон? А что, если теория Большого взрыва – такая же фантазия, как мнение одного гностика, считавшего, будто Вселенная возникла в результате ошибки неумелого Демиурга?

Когда-то мысль, что Солнце не вращается вокруг Земли, казалась такой же безумной и неприемлемой, какой сейчас нам кажется допущение, что Вселенная, возможно, вообще не существует. Именно поэтому имеет смысл сохранять ясное сознание и открытый для всего нового ум, даже когда научное сообщество постановит, что идея Вселенной – такая же иллюзия, как представления о плоской Земле или орден розенкрейцеров.

В сущности, первый долг образованного человека – это готовность каждый день заново переписывать мировую энциклопедию.

Как я пишу [140]

Начало, давным-давно

Как автор художественных произведений я довольно странный тип. На самом деле я начал писать рассказы и романы в возрасте между восьмью и пятнадцатью годами. Потом я бросил это дело, чтобы вернуться к нему почти пятидесятилетним мужем. До этой поры вызревшего бесстыдства я тридцать лет как бы стеснялся. Почему “как бы”? Объясню. Начнем по порядку, то есть, согласно моему повествовательному обычаю, вернемся на несколько шагов назад.

Как я начал писать романы? В детстве я брал тетрадь и оформлял титульный лист. Название будущего романа обычно звучало в духе какой-нибудь книжки Сальгари про пиратов. Сальгари служил мне литературным образцом – наряду с Жюлем Верном, Буссенаром и Луи Жаколио, которых в 1911–1921 годы печатали в “Иллюстрированном журнале путешествий и приключений на суше и на море” (спустя годы подборка выпусков журнала обнаружилась в подвале моего дома). Соответственно заголовки моих романов были примерно такими: “Бродяги Лабрадора”, “Рыба-призрак”. Внизу страницы я писал название издательства “Карандруч” (гибрид из слов “карандаш” и “ручка”). Затем я рисовал страниц на десять картинки в духе иллюстраций Делла Валле или Амато к пиратским романам Сальгари.

Выбор картинки определял историю, которую я мог по ней сочинить. После этого я приступал к первой главе. Но, пытаясь имитировать наборный текст, я писал печатными буквами, не позволяя себе никаких исправлений. Естественно, после нескольких страниц я выдыхался и бросал эту затею. Так, в те годы я оставался автором исключительно незаконченных больших романов.

Из этой коллекции, растерянной при переездах, у меня осталось только одно завершенное произведение неопределенного жанра. Однажды мне подарили большую тетрадь; на ее страницах с широкими фиолетовыми полями едва проступали расчерченные линейки. И тогда я задумал написать “Во имя Календаря”. На титульном листе тетради даже обозначена точная дата в принятом тогда формате: 1942 год, XXI год фашистской эры. Далее начинается дневник мага Пиримпимпино, первооткрывателя, колонизатора и реформатора острова Гьянда, находящегося в Северном Ледовитом океане. Жители этого острова поклоняются богу Календарю. Герой день за днем с документальной дотошностью описывает факты и (как я

сказал бы сейчас) общественный уклад и обычаи своего народа, перемежая чисто дневниковые записи лирическими отступлениями или литературными упражнениями. Одна из записей – натуральный образчик футуристического рассказа: “Луиджи был славный парень. Отведав блюда из зайцев, он отправился на Латеранский рынок купить ближайшее прошедшее время. Но по дороге упал в гору и умер. Блестящий пример героизма и человеколюбия, он был оплакан телеграфными столбами”.

Но в основном рассказчик описывает (и рисует) остров, которым правит: леса, озера, побережье, горы. Кроме того, он комментирует свои социальные реформы, ритуалы и мифы своего народа, представляет своих министров, повествует о войнах и эпидемиях… Текст перемежается рисунками, а история, не соответствующая ни одному литературному жанру, постепенно превращается в энциклопедию. На этом примере с высоты прожитых лет хорошо видно, как ребяческое баловство порой определяет взрослые слабости.

Когда я уже не знал, какое еще приключение придумать для своего острова и его короля, я завершил историю на двадцать девятой странице словами: “Отправляюсь в долгое путешествие… Возможно, никогда больше не вернусь. Небольшое признание: в первые дни я представился как волшебник. Это неправда: меня зовут просто Пиримпимпино. Простите”.

После этих литературных опытов я решил, что мог бы заняться комиксами, и даже несколько штук дорисовал до конца. Если бы в то время существовали копировальные машины, я напечатал бы их в большом количестве и роздал бы товарищам по школе. Вместо того чтобы как следует подумать, а по силам ли мне задача переписчика, я попросил у своих одноклассников несколько тетрадок в клетку, пообещав им нарисовать копии приключений. Часть тетрадок я оставлял себе в качестве компенсации за потраченные силы и чернила. Заключая контракты, я представить себе не мог, насколько это трудоемкая задача – десять раз воспроизвести один и тот же комикс. В конце концов я был вынужден вернуть тетрадки, потерпев унизительное поражение не как автор, но как издатель.

В средней школе я писал художественную прозу, потому что в те времена сочинения на заданную тему заменили сочинениями на свободную тему (можно было описывать реальные эпизоды из жизни). Моим коньком стали юмористические скетчи. Моим любимым автором тогда был П. Г. Вудхаус. С тех времен у меня сохранился один истинный шедевр: в нем описывалось, как после долгих приготовлений я должен был представить своим

родственникам и соседям чудо техники, небьющийся стакан. Но когда я бросил его на пол, он, естественно, разбился.

В период с 1944 по 1945 год я занялся эпосом в виде пародии на “Божественную комедию” и зарисовок об олимпийских богах, страдающих от мрачных реалий современности: карточной системы, светомаскировки и песен Альберто Рабальяти. И все это александрийским одиннадцатисложником. Выглядело примерно так:

> Хоть масло из оливы стоит много,
> Душой возвышенного Бога
> Не остановит ничего и ноне:
> На лире он и цитре не бряцает,
> Зато мотивчик легкий исполняет
> На флейте, пианино и тромбоне.

Наконец, за два года гимназии я сочинил “Жизнь Евтерпия Клипса с иллюстрациями” – на сей раз образцом мне служили романы Джованни Моски и Джованни Гуарески. В лицее писал рассказы, уже посерьезнее, я бы сказал – в духе магического реализма Бонтемпелли. Потом долгое время обещал себе когда-нибудь переписать рассказ “Концерт”, в нем была неплохая сюжетная идея. Некий Марио Тобиа, композитор-неудачник, собирает медиумов со всего мира, чтобы они в форме эктоплазмы вызвали на сцену великих композиторов прошлого для исполнения его “Конрада Швабского”. Бетховен дирижирует, Лист играет на фортепьяно, Паганини – на скрипке и так далее. Живой среди них только чернокожий джазист Луис Робертсон, играющий на трубе. Неплохо получилось описание сцены, в которой медиумы тщетно пытаются поддерживать жизнь в своих призрачных созданиях, а великие музыканты постепенно растворяются под стоны умирающих инструментов, пока не остается одно четкое, чарующее, чистое звучание трубы Робертсона.

Следовало бы позволить моим верным читателям (в сумме их должно быть двадцать четыре, дабы не перещеголять Великого… ну разве что в скромности) догадываться, как обе эти зачаточные идеи были использованы почти сорок лет спустя в “Маятнике Фуко”.

Тогда же я написал “Древние истории молодой Вселенной”, главные герои которых – Земля и другие планеты – терзаются ревностью и прочими страстями (дело происходит вскоре после рождения галактик): в одной истории Венера влюбляется в Солнце и ценой невероятных усилий сходит со своей орбиты,

чтобы приблизиться к возлюбленному и сгореть в его пламени. Мои маленькие, невежественные космикомические истории.

В шестнадцать лет я увлекся поэзией. Запоем читал герметиков, но мои литературные опыты по духу были ближе рондистам и Кардарелли. Сейчас уж не помню, тяга ли к поэзии и заодно знакомство с музыкой Шопена разожгли во мне первую, платоническую и неразделенную, любовь, или наоборот. В любом случае стихи мои были ужасны, и даже в приступе самой светлой и нарциссической ностальгии я не могу вспоминать о них без чувства глубокого – и вполне обоснованного – стыда. Из всего этого я вынес суровую мораль: мои юношеские стишки были того же происхождения и назначения, что и юношеские угри. Этим строгим критическим подходом был обусловлен зарок, который я выдерживал в течение тридцати лет, – воздерживаться от так называемой художественной литературы, но ограничиться философскими размышлениями и научными изысканиями.

Научная работа и призвание рассказчика

Должен признаться, что в течение всех этих тридцати лет я не страдал от принятого в молодости решения. Я не принадлежу к категории несчастных, страстно жаждущих литературного творчества, но вынужденных писать научные статьи. Я чувствовал, что вполне реализую свои способности, и даже с платоновским высокомерием считал поэтов узниками собственной лжи, только и способными подражать подражанию, в то время как я, истинный философ, имел возможность едва ли не повседневно иметь дело с высшей сферой идей.

На самом деле я понял только сейчас, что удовлетворял свое влечение к художественному повествованию тремя способами, сам того не замечая. Во-первых, в устной форме, рассказывая сказки детям (как же я скучаю по тем временам, когда они были маленькие!). Во-вторых, развлекаясь литературными пародиями и разного рода пастишами (документальное подтверждение тому – мой "Малый дневник", написанный в конце пятидесятых – начале шестидесятых). Наконец, каждая моя научная статья излагалась как рассказ. На последнем способе остановлюсь подробнее, он важен для понимания как моей научной деятельности, так и моего запоздалого амплуа романиста.

Когда я защищал диссертацию по эстетике Фомы Аквинского, меня поразило замечание одного из оппонентов, Аугусто Гуццо, который, однако, потом опубликовал мою работу без всяких изменений. По его мнению, я описал в диссертации этапы своего исследования на манер детектива, то есть включая ложные, затем отвергнутые в процессе изучения, гипотезы, в то время как серьезный ученый, пройдя все эти этапы, представляет на суд публики только конечные выводы. Я ответил, что да, согласен, моя диссертация точно так и написана, только я вовсе не считаю это ее недостатком. Более того, в тот момент я проникся уверенностью, что любая научная работа должна быть "рассказана" именно таким образом. И впредь старался не отступать от своего метода.

Так я спокойно обходился без романов, потому что моя "нарративная страсть" находила иное выражение, а когда все-таки принялся сочинять истории, у меня, естественно, выходило не что иное, как научные изыскания в художественной форме (правда, в беллетристике это называют квестами).

С чего все началось?

В сорок четыре года я сел за свой первый роман “Имя розы” и завершил его, когда мне исполнилось сорок восемь. Я не намерен обсуждать здесь мотивы (как там… экзистенциальные?), толкнувшие меня на этот шаг. Их было много, вероятно, они друг друга удачно дополнили, но “мне захотелось написать роман” – мотивация, на мой взгляд, более чем достаточная.

Составитель этого сборника[141] попросила авторов описать этапы создания художественного текста. Вопрос очень разумно предполагал поэтапный процесс творчества. Обычно неискушенные исследователи колеблются между двумя противоречивыми убеждениями. Первое: так называемый художественный текст рождается в воображении писателя целиком, когда на него, как по волшебству, снисходит вдохновение. Второе: писатель знает некий рецепт, секретную формулу письма, которую нужно открыть.

На самом деле нет одной-единственной формулы, их множество, они разнообразны и гибки; и вдохновение не рождается на пустом месте. Есть изначальная идея и четко определенные фазы постепенного творческого процесса.

Каждый из трех первых моих романов возник и развился из идеи-зародыша. Как-то я был одержим идеей убийства монаха в библиотеке, и так появился роман “Имя розы”. Поскольку я имел неосторожность в “Записках на полях “Имени розы” написать, что “хотел отравить монаха”, эта провокационная фразочка была понята в буквальном смысле, и меня засыпали вопросами, почему я замыслил преступление. Естественно, я не собирался никого травить. Просто меня увлек образ монаха, отравленного в процессе чтения книги. Возможно, на меня оказала влияние традиция английских детективов, в которых преступление нередко совершалось в каком-нибудь аббатстве. Может быть, в моей памяти застряло странное ощущение, испытанное в шестнадцатилетнем возрасте, когда я прогуливался между готическими и романскими дворами бенедиктинской обители, а затем заглянул в темный зал монастырской библиотеки и увидел на пюпитре открытый том *Acta Sanctorum* (Деяний святых). Из него я узнал, что, кроме моего святого покровителя Умберто, чью память чтут 4 мая, существует еще один святой Умберто, епископ, чей день приходится на 6 сентября. Согласно житию, он встретил в лесу льва и обратил его в веру. Помню, как неторопливо перелистывал

страницы инфолио в торжественной тишине зала, едва освещенного светом, который проникал через узкие витражные окна со стрельчатыми сводами. Именно в тот момент меня охватила какая-то смутная тревога.

Не знаю, что и сказать. Как бы то ни было, в какой-то момент образ монаха, отравленного во время чтения, потребовал выстроить вокруг него что-то еще. Так постепенно, чтобы придать этой картинке смысл, родилось и все остальное, в том числе мое решение перенести действие в Средние века. Сначала я думал, что все должно происходить в наши времена, но поскольку я хорошо знал и любил Средневековье, то решил: моей истории там самое место. Дальнейшее потихоньку складывалось само собой, пока я перечитывал источники, пересматривал иллюстрации и копался в залежах карточек, накопившихся в моих шкафах за двадцать пять лет исследований по Средневековью и предназначавшихся для совершенно иных целей.

С “Маятником Фуко” дела обстояли сложнее. В его основе лежали две изначальные идеи. Чтобы обнаружить их, мне пришлось покопаться в себе, подобно психоаналитику, который восстанавливает секрет пациента из обрывочных воспоминаний и фрагментов сновидений. Поначалу меня беспокоило лишь одно. Вот я написал роман, говорил я себе, первый в жизни и, возможно, последний – ведь в него вложено все, что меня интересовало и интриговало, все, что я, пусть и не напрямую, мог рассказать о себе. Осталось ли еще что-то, по-настоящему мое, о чем стоило бы написать? И на ум пришло два образа.

Первым образом был маятник Леона Фуко, который я видел более тридцати лет назад в Париже и который меня сильно впечатлил. Вообще-то я все это время о нем помнил. Более того, в шестидесятые один приятель-режиссер попросил меня написать сценарий к фильму. Мне неприятно об этом вспоминать, потому что впоследствии сюжет был использован для создания низкопробной картины, не имеющей ничего общего с моим замыслом. К счастью, мне удалось добиться (отчасти благодаря тому, что за работу заплатили чисто символически), чтобы мое имя не упоминалось в титрах. Но в сценарии был эпизод в пещере, в центре которой висел маятник. Один персонаж пытался нащупать его в темноте.

Второй образ – это я сам в детстве, играющий на трубе на похоронах одного партизана итальянского Сопротивления. История правдивая, я ее всю жизнь рассказывал – не так уж часто, но только в особых случаях и в особом настроении: за последним стаканом виски в полутьме уютного бара или во время прогулки

у озера, когда чувствовал, что моя спутница только и ждет какой-нибудь красивой истории, чтобы воскликнуть “Как мило!” и взять меня за руку. Эта правдивая история, к которой потом примешались разные другие воспоминания, мне и самому очень нравилась.

Маятник и юный трубач, играющий на кладбище в лучах утреннего солнца. Я чувствовал, что могу рассказать о них историю. Проблема заключалась только в одном: как от маятника перейти к трубе? Ответ на этот вопрос занял восемь лет, и получился роман.

“Остров накануне” тоже родился из двух образов, очень сильных, почти мгновенно возникших в ответ на вопрос: а если бы я захотел написать третий роман, о чем бы в нем говорилось? Я слишком много писал о монастырях и музеях, сказал я себе, то есть о культурных местах, а теперь надо бы попробовать о природе. Только о природе. Но где можно увидеть только природу, и ничего более? На необитаемом острове после кораблекрушения.

В то же время, хотя и совершенно по другому поводу, я купил себе часы с так называемой функцией мирового времени. В них внутреннее кольцо циферблата вращается против часовой стрелки, чтобы владелец мог сопоставлять местное время с географическими пунктами, названия которых нанесены на внешнее кольцо. На таких часах еще есть значок, отмечающий линию перемены даты. Об этой линии знают все, кто читал “Вокруг света за восемьдесят дней”, но едва ли мы вспоминаем о ней в повседневной жизни. И вот тут-то меня озарило: мой герой должен находиться западнее этой линии и видеть на востоке остров, отделенный от него не только пространством, но и временем. Отсюда вытекало, что находиться он должен не на острове, а напротив острова, на корабле.

Но вначале, поскольку часы мои указывали в качестве роковой точки Алеутские острова, я никак не мог придумать, зачем там может оказаться герой моего романа. И где именно? На заброшенной нефтяной платформе? К тому же, чтобы описать какое-то место, я непременно должен там побывать (ниже поговорим об этом подробнее), а перспектива тащиться в такой холод, да еще на поиски нефтяной платформы меня нисколько не привлекала.

Потом, вдумчиво полистав атлас, я заметил, что линия перемены даты проходит еще и через архипелаг Фиджи. Фиджи, Самоа, Соломоновы острова… Сразу же нахлынули ассоциации, потянулись ниточки. Книга-другая, и вот я уже погружен в семнадцатый век, эпоху великих путешествий и исследований

Тихого океана. И как тут не вспомнить мое старинное увлечение культурой барокко? Отсюда идея, что крушение можно потерпеть и на пустом корабле, эдаком корабле-призраке… и так далее. Осмелюсь утверждать, что с этого момента роман зашагал самостоятельно.

Первым делом сотворить мир

Но *куда* же шагает роман? Вот вам и вторая проблема, которую я считаю фундаментальной для нарративной поэтики. Когда журналисты спрашивают меня: “Как вы написали свой роман?”, я обычно пресекаю дискуссию на корню, отвечая: “Слева направо”. Но на сей раз выпал удобный случай дать более обстоятельный ответ.

На мой взгляд, роман – явление не только лингвистическое; я это начал понимать, когда сам написал четыре штуки. Роман, как и всякая история из тех, что мы рассказываем каждый день – почему опоздали сегодня на работу, как избавились от одного назойливого типа, – имеет план выражения (это, разумеется, слова, которые в поэзии так трудно переводить, потому что важно и их звучание) и план содержания, то есть излагаемые факты. План содержания, в свою очередь, подразделяется на фабулу и сюжет.

Например, фабула “Красной Шапочки” – это чистая последовательность действий в хронологическом порядке: мама посылает дочку в лес, девочка встречает волка, волк отправляется в дом бабушки, пожирает бабушку, прикидывается ею и так далее. Сюжет может организовать эти элементы иначе. Например, сказка могла бы начинаться с того момента, когда девочка приходит к бабушке и удивляется ее необычному виду, а затем вспоминает, как вышла из дому… Можно начать и с конца: Красная Шапочка живая и здоровая возвращается домой и рассказывает матери, как охотники спасли их с бабушкой из волчьего брюха, восстанавливая таким образом фабулу.

История Красной Шапочки настолько сосредоточена на фабуле и (в меньшей степени) на сюжете, что может быть легко встроена в любой дискурс: рассказана на любом языке (немецком, французском), показана в виде мультфильма или нарисована в виде комиксов. Что, собственно, с ней и происходит.

Я часто задумывался о том, что соотношения между планами выражения и содержания отличаются в прозе и поэзии. Почему “в траве сидел кузнечик, совсем как огуречик”? Почему кузнечика сравнивают с огуречиком, а не, скажем, с изумрудом, что звучало бы поэтичнее и возвышеннее? Потому что огуречик рифмуется с кузнечиком. И это не шутка. Но оставим кузнечика и обратимся к более серьезному примеру: стихотворению Эудженио Монтале:

Зло за свою держалось непреложность:
то вдруг ручей, задушенный до хрипа,
то выброшенная на берег рыба,
то мертвый лист, то загнанная лошадь[142].

Почему из всех символов зла и его проявлений в жизни переводчик выбрал именно выброшенную на берег рыбу, а не любой другой образ увядающей жизни и смерти? Почему “ручей, задушенный до хрипа”? Может быть, этот ручей, задушенный до хрипа, подготавливает к появлению рыбы, а потом мертвого листа и т. д.? В любом случае такая рифма, пусть даже неполная, как бы продлевает агонию органической жизни, сотрясаемой последним приступом удушья.

Если бы в стихотворении ручей был задушен не до “хрипа”, а до “рвоты”, зло жизни было бы представлено ради рифмы “во тьме и смраде грота”.

А теперь пример из романа “Семья Малаволья”: “Давным-давно семейство Малаволья было многочисленно, как камни на старой дороге Треццы”, и “родню их отыскать можно было даже в Оньине и Ачи-Кастелло”. Конечно, Верга мог выбрать любое другое название для городка или села (может, он предпочел бы топонимы Монтепульчано или Визерба), но его ограничивало решение поместить действие романа на Сицилию. А сравнение с камнями на дороге явно было обусловлено природой местности, которая не допускала никаких пасторальных лужков с зеленой травкой, как в Ирландии.

Таким образом, в поэзии план выражения определяет план содержания, а в прозе наоборот: созданный в произведении мир и происходящие в нем события влияют на наш выбор ритма, стиля и даже самих слов.

Тем не менее было бы неправильно говорить, что в поэзии содержание (а значит, и соотношение фабулы и сюжета) не играют никакой роли. В стихотворении Леопарди “К Сильвии” есть фабула: жила-была девушка, она была такой-то и такой-то, поэт ее любил, потом она умерла, поэт ее вспоминает. Есть даже сюжет: поэт появляется на сцене, после того как девушка уже умерла, чтобы оживить ее в своих воспоминаниях. Совершенно очевидно, что при переводе стихотворение может утратить многие свои фоносимволические достоинства *(Silvia/salivi),* не говоря уже о рифме и ритме. Но не меньший ущерб нанес бы ему переводчик, исказивший фабулу и сюжет. Это был бы уже перевод другого стихотворения.

Казалось бы, банальное наблюдение, но оно напоминает нам:

даже в небольшом стихотворении поэт создает свой мир, в котором есть два дома, один напротив другого, есть девушка, “к трудам привычна”. А уж в прозе без этого и вовсе никуда. Мандзони, как принято считать, пишет неплохо, но во что превратился бы его роман, не будь в нем описаны Ломбардия семнадцатого века, озеро Комо, пара влюбленных скромного социального происхождения, заносчивый синьор, трусливый священник? Что было бы, если бы действие “Обрученных” происходило в Неаполе, когда повесили Элеонору Пименталь де Фонсека? Лучше даже не представлять.

Перед тем как сесть за “Имя розы”, я провел, если не ошибаюсь, целый год, не написав ни строчки, – и по два года, не меньше, перед “Маятником Фуко” и “Островом накануне”. Я читал, рисовал, чертил схемы – в общем, придумывал мир. Этот мир надлежало сделать как можно более подробным, чтобы я мог в нем передвигаться с абсолютной уверенностью. Для “Имени розы” я нарисовал сотню лабиринтов и планов аббатств, основываясь на виденных мною рисунках, а также на реальных постройках, которые я посетил лично. Мне нужно было, чтобы все работало, нужно было знать, сколько времени потребуется героям, чтобы, беседуя, пройти от одного места до другого. Этот расчет определял длину диалогов.

Предположим, я собрался написать в романе: “Когда поезд остановился на вокзале в Модене, он выбежал на платформу и купил газету”. Я ни за что не стал бы этого делать, не проверив предварительно, как долго поезд стоит в Модене (или в любом другом месте, да хоть в Иннисфри) и как далеко от платформы находится газетный киоск. И хотя это, скорее всего, мало повлияло бы на сюжет, я просто не смог бы написать эту фразу, не выверив время и расстояние.

В “Маятнике Фуко” говорится, что издательские дома “Мануцио” и “Гарамон” находились в двух смежных помещениях, так что из одного в другое можно было попасть через проход, в который вела рифленая дверь и три ступеньки. Я тщательно вычислил, сколько понадобится времени, чтобы перейти из одного здания в другое, учтя даже разницу в уровне этажей. Хотя читатель, наверное, те три ступеньки едва замечает, для меня это было очень важно.

Иногда я спрашивал себя, а нужна ли такая дотошность в изображении литературного мира, учитывая, что потом многие детали не будут иметь никакого значения в повествовании. Но мне, по крайней мере, она точно была нужна, чтобы уверенно ориентироваться в своем вымышленном пространстве. С другой стороны, я слышал от кого-то, будто режиссер Лукино Висконти,

если в его фильме была сцена, где два персонажа говорили о шкатулке с украшениями, требовал, чтобы перед актерами стояла шкатулка с подлинными драгоценностями, даже если в течение всей сцены она оставалась закрытой. В противном случае персонажи выглядели бы недостаточно естественными, поскольку актеры играли бы не так убедительно.

Для "Имени розы" я нарисовал портреты всех монахов аббатства – и они у меня почти все получились бородатыми, хотя я и не был уверен, что в ту эпоху бенедиктинцы носили бороды. С этой проблемой столкнулся при экранизации романа режиссер Жан-Жак Анно – пришлось ему звать на помощь ученых консультантов. Заметьте, в романе вообще не упоминается, были ли монахи с бородами или нет. Но я должен был как-то узнавать своих персонажей, пока заставлял их говорить и действовать, иначе я не знал бы, что они будут говорить.

Ради "Маятника Фуко" я целыми вечерами, до самого закрытия бродил по Консерватории искусств и ремесел, где разворачиваются некоторые важные сцены романа. Чтобы говорить о храмовниках, я поехал во Францию, в местечко Форе-д'Ориан, где остались развалины их укреплений, которые в романе упоминаются лишь мельком и невнятно. Чтобы описать прогулку Казобона от Консерватории до площади Вогезов и оттуда к Эйфелевой башне, я сам ночами бродил по тому же маршруту, наговаривая на диктофон все, что я вижу, боясь забыть или перепутать хоть одно название улицы или переулка.

Ради "Острова накануне" я, разумеется, отправился в путешествие по южным морям, к тому самому месту, о котором говорится в романе, чтобы собственными глазами увидеть, какого цвета там вода, небо, рыбы и кораллы в разное время суток. К тому же я два, если не три, года изучал схемы и модели кораблей той эпохи, чтобы точно знать, какого размера была рубка или кубрик, как добраться от одной части судна к другой.

Недавно один мой иностранный издатель поинтересовался, не стоит ли приложить к роману изображение корабля – ведь во всех изданиях "Имени розы" к роману прилагался план аббатства. Я пригрозил ему судебным иском. В случае с "Именем розы" я хотел, чтобы читатель четко представлял себе место действия. В "Острове накануне" я намеренно запутывал читателя, чтобы он бродил вместе с героем по лабиринту этого маленького корабля, натыкаясь вместе с ним на разные сюрпризы. Но чтобы описывать смутную, неверную атмосферу корабля, по которому герой плутает в алкогольном дурмане, на грани яви и сна, чтобы морочить голову читателю, сам я должен был ясно осознавать, что пишу, и отталкиваться от параметров судна, выверенных

с точностью до миллиметра.

От миротворчества к стилю

Когда автор сотворил свой мир, слова придут сами (если все идет, как задумано), причем именно те, которых требует этот мир. Поэтому стиль “Имени розы” от начала до конца – это стиль средневекового хрониста: точный, наивный и восторженный, по необходимости упрощенный (монашек четырнадцатого века не мог писать, как Гадда, и предаваться воспоминаниям с утонченностью Пруста). А в “Маятнике Фуко”, наоборот, смешано много стилей: изысканный, пересыпанный архаизмами язык Алье, псевдо-д’аннунцианский пафос Арденти, иронично-литературный язык секретных файлов Бельбо, деловой и немного китчевый Гарамона, балагурство трех безответственных фантазеров-редакторов, готовых мешать ученые аллюзии с сомнительными шуточками. Но то, что исследовательница Мария Корти назвала “сменой регистров” (спасибо ей за это!), не просто стилистическое решение автора. Эти “регистры” обусловлены культурной неоднородностью среды, в которой разворачивается действие романа.

Что касается “Острова накануне”, тут именно природа мира, откуда пришел герой, определила не только стиль, но и саму структуру непрерывного конфликта и диалога между рассказчиком и героем, в который постоянно вовлекается читатель как свидетель и соучастник спора.

В “Маятнике” действие происходит в наше время, поэтому проблемы подбора необычного языка не стояло. В “Имени розы” оно разворачивается в отдаленные времена, когда говорили на совсем другом языке, на церковной латыни, которая лишний раз напоминала об отдаленности этих времен, иногда, по мнению некоторых читателей, даже слишком. Поэтому косвенным образцом стиля в данном случае служил язык средневековых хроник, но в большей степени я ориентировался на их современные переводы (недаром же я сразу предупредил, что расшифровываю перевод средневековой рукописи, выполненный в девятнадцатом веке). А вот в “Острове накануне” мой герой без вариантов должен был говорить на языке эпохи барокко, но на нем не мог говорить я! Оставался единственный выход: пародия на рукопись Мандзони, на которую он жалуется в начале “Обрученных”, якобы садясь ее переписывать. Следовательно, мне требовался рассказчик, который иногда досадует на велеречивость своего героя, иногда сам ею грешит, иногда старается сдержать ее, обращаясь к читателю.

Таким образом, три разных мира навязали мне три разных

“стилистических упражнения”, которые в процессе работы постепенно пропитывали мой образ мысли и мировоззрение: всякий раз я насилу удерживался, чтобы не начать выражаться в повседневной жизни так же, как в текущем романе.

“Баудолино” как исключение

До сих пор я утверждал, что роман вырастает из идеи-зародыша, а созданный в нем мир определяет его стиль. Но мой четвертый роман “Баудолино” опровергает оба принципа. Года два я прокручивал в голове множество идей, а если их слишком много, то никакие они не зародыши. В итоге каждая из них послужила основой не для целого романа, а лишь для отдельных эпизодов в некоторых главах.

От самой первой идеи я впоследствии отказался, поскольку не смог развить, так что не стоит ее и разбирать. Может, оставлю ее про запас для другого, пока не написанного, романа. Однако к ней примыкала второстепенная идея, не особо оригинальная: в сущности, она сводилась к убийству в запертой комнате. Тот, кто читал роман, знает, что она была использована только в главе, повествующей о смерти Фридриха Барбароссы.

Вторая идея заключалась в том, что финальная сцена романа должна происходить в Катакомбах капуцинов в Палермо, среди мумий (я там неоднократно бывал и запасся фотографиями помещений и отдельных “экспонатов”). Читателю известно, что задействована эта идея только в эпизоде финального конфликта Баудолино с Поэтом, и функция у нее в масштабах романа незначительная, я бы даже сказал – чисто декоративная.

Третья идея состояла в том, что в романе будет действовать группа фальсификаторов. Я ведь довольно много занимался семиотикой ложного[143]. Изначально планировалось, что персонажи будут нашими современниками, которые решили основать газету и на нулевых выпусках упражняться в создании сенсаций. Роман должен был называться “Нулевой номер”. Но что-то мне тут не нравилось; я опасался вновь угодить в лапы персонажей “Маятника Фуко”.

И вот наконец на ум мне пришла самая любопытная подделка в истории западного мира – письмо пресвитера Иоанна. Эта мысль тотчас потянула за собой целую цепочку воспоминаний – о прочитанном и не только. В 1960 году я подготавливал для публикации итальянский перевод “Легендарных земель” *(Lands Beyond)* Вилли Лея и Спрэга де Кампа. В этой книге, естественно, имелись главы о царстве пресвитера Иоанна и о рассеянных по земле Израиля племенах. На обложке было раскрашенное изображение скиапода[144] с гравюры пятнадцатого, кажется, века.

Много лет спустя я купил цветную карту из распотрошенного атласа Ортелия, изображавшую как раз земли пресвитера Иоанна,

и повесил ее у себя в кабинете. В восьмидесятые годы я читал письмо царя-попа в разных вариантах[145]. В общем, эта фигура всегда меня интриговала. Идея оживить чудищ, которые населяли его царство, и других, описанных в романах об Александре, в книге путешествий Мандевиля и в средневековых бестиариях, всегда казалась мне соблазнительной. К тому же это был повод вернуться в мое любимое Средневековье. Следовательно, идеей-зародышем романа можно было бы назвать письмо пресвитера Иоанна. Но она не служила мне отправной точкой, я постепенно до нее дошел.

Может, всего этого мне бы и не хватило, если бы не одна из наиболее правдоподобных гипотез происхождения письма, согласно которой оно было создано в скриптории Фридриха Барбароссы. Это имя меня всегда завораживало, потому что я родился в пьемонтском городке Алессандрия, который был основан Ломбардской лигой, противостоявшей императору. Дальше уже идеи посыпались одна за другой, почти по наитию: показать Фридриха Барбароссу вне исторических клише, увидеть его глазами мальчишки, а не врагов или фаворитов (перелопатить гору литературы об императоре!); рассказать о происхождении моего родного города, о его легендах, включая историю о Гальяудо и его корове. Когда-то я написал эссе об основании и истории Алессандрии, и называлось оно, представьте себе, “Чудо святого Баудолино”[146]. Так родилась идея назвать главного героя Баудолино, в честь святого покровителя города, и сделать его сыном Гальяудо. И пусть получится что-то наподобие плутовского романа в противовес “Имени розы”. “Имя розы” – это история ученых монахов, говорящих высоким стилем, в то время как “Баудолино” – это история грубоватых крестьян и воинов, говорящих на диалекте.

Вот здесь-то и возникла проблема. На каком языке должен говорить Баудолино? На выдуманном паданском диалекте двенадцатого века? При том что документов той эпохи на народном языке до нас дошло всего ничего, а на пьемонтском диалекте и вовсе ни одного? Дать слово рассказчику, чья современная речь лишит моего Баудолино естественности? И тут мне на помощь пришла еще одна навязчивая идея (она давно у меня в голове крутилась, но никогда не подумал бы, что она пригодится именно сейчас): рассказать историю, которая происходила бы в Византии. Почему? Да потому, что я очень мало знал о византийской цивилизации и никогда не бывал в Константинополе. Многие сочли бы это не самой убедительной причиной выбирать этот город местом действия, тем более что Фридрих Барбаросса к Константинополю отношение имеет весьма

отдаленное. Но иногда история рассказывается для того, чтобы узнать ее лучше.

Сказано – сделано. Я отправился в Константинополь, перечитал много литературы по Византии, освоился с топографией, а в процессе наткнулся на “Хроники” Никиты Хониата. Все, я нашел ключ, способ разбить мое повествование на голоса. Некий почти призрачный рассказчик повествует о беседе между Никитой и Баудолино, перемежая многомудрые и возвышенные размышления Никиты с авантюрными историями Баудолино, причем ни Никита, ни читатель не могут разобраться, когда Баудолино лжет, точно ясно им лишь одно: сам он называет себя лжецом (вспомним Эпименида Критского и парадокс лжеца).

Хорошо, игру в голоса я придумал, но у меня не было голоса Баудолино. Так я преступил и второй свой принцип. Еще только читая хроники о завоевании Константинополя крестоносцами – и подумывая, что надо бы и мне рассказать эту историю, раз уж она у Виллардуэна, Робера де Клари и Хониата читается как роман, – я набросал на досуге что-то вроде дневника Баудолино, создав гипотетическую модель паданского разговорного языка двенадцатого века. С этого дневника и начинается книга. Разумеется, в последующие годы я без конца переписывал эти первые страницы, сверяясь с историческими справочниками и словарями диалектов, а также со всеми документами по той эпохе, какие мне удалось найти. Но уже с черновика мне было ясно, как должен говорить и мыслить Баудолино. В конечном итоге выходит, что язык Баудолино не родился как результат создания мира, а наоборот, подтолкнул мир к рождению.

Как теоретически разрешить эту проблему, я не знаю. Мне ничего не остается, как только процитировать Уолта Уитмена: “Ну что же, значит, я противоречу себе”. Если только обращение к диалектам не отсылает ко временам моего детства и к родным краям, а значит, к уже воссозданному ранее, пусть и только в воспоминаниях, миру.

Ограничения и время

Создает ли писатель мир для языка или язык для мира, это вовсе не значит, что он проводит несколько лет, создавая мир в отрыве от истории, которая должна в нем произойти. Эта "космогоническая" фаза всегда сопровождается (в какой степени и по какой программе – точно сказать не могу) общим представлением о несущей структуре романа – и создаваемого мира. Основные элементы этой конструкции – ограничения и временная последовательность.

Ограничения необходимы для любого произведения искусства. Прежде чем приняться за картину, художник решает, писать ее маслом или темперой, на холсте или на стене. Музыкант выбирает основную тональность для своих музыкальных вариаций. Поэт берет за основу двустишия или одиннадцатисложник. И не думайте, что авангардисты, будь то художник, музыкант или поэт, якобы отрицающие любые ограничения, могут без них обойтись. Они просто ставят себе другие, не всегда заметные сразу.

Можно выстроить роман по схеме семи труб Апокалипсиса – это будет ограничение. Можно приурочить историю к определенной дате: тогда что-то в этот день может произойти, а что-то нет. Или вот ограничение "Маятника Фуко": потакая пристрастию героев к мистике, я решил, что в романе будет ровно 120 глав, разделенных на десять частей по числу сфирот в каббале.

Ограничения обуславливают временную последовательность. В "Имени розы", привязанном к "апокалиптической" схеме, сюжет (за исключением пространных отступлений) совпадает с фабулой: история начинается с прибытия Адсона и Вильгельма в аббатство и заканчивается с их уходом. Очень удобно, в том числе и для читателя.

Сам характер движения маятника Фуко обязывал меня нелинейно структурировать время в романе, названном его именем. Однажды вечером Казобон приходит в Консерваторию и начинает вспоминать некие события, потом действие возвращается к исходному моменту и так далее. Если для "Имени розы" я составлял нечто вроде последовательного расписания, или календаря, стараясь обозначить в нем, что будет происходить в течение недели день за днем, то схема "Маятника" скорее напоминала спираль или, может быть, декартов квадрат, с возвращениями в прошлое и заглядываниями в будущее. Герой мог находиться здесь и сейчас, вспоминая тот или иной момент

в прошлом.

На первый взгляд подобные рамки кажутся довольно жесткими, но у меня целые ящики забиты переделанными схемами – по мере продвижения романа я постоянно их менял. Вся прелесть в том, что ты ставишь себе ограничения, но в процессе всегда помнишь: ты волен в любой момент поменять правила. Правда, тогда придется поменять все остальное тоже и начать заново.

А вот одно из ограничений “Маятника Фуко”: герои должны были помнить студенческие революции 1968 года, но Бельбо пишет свои материалы на компьютере (который играет в романе еще и формальную роль, подчеркивая алеаторно-комбинаторный характер истории), следовательно, финальные события никак не могли происходить раньше 1983–1984 года. Причина очень проста: в Италии персональные компьютеры с текстовыми редакторами стали продавать только в начале восьмидесятых. Кстати, это ответ всем тем, кто думает, что “Имя розы” было написано при помощи компьютерной программы и потому имело такой успех. В конце семидесятых разве что в Америке продавались дешевые компьютеры “Тенди”, на которых с трудом можно было набрать коротенькое письмо.

Чтобы как-то заполнить промежуток с 1968 по 1983 год, я был вынужден на время куда-нибудь выслать Казобона. Куда? Воспоминания о неких магических ритуалах, которые мне когда-то довелось наблюдать, навели меня на мысль о Бразилии, благо я неплохо представлял себе, как там все устроено. Вот как и почему появилось это отступление, которое многим кажется слишком затянутым. Для меня же (и для некоторых благосклонных читателей) оно чрезвычайно важно, потому что в Бразилии с Ампаро в сжатой форме происходит ровно то же, что потом произойдет и с остальными героями. Если бы *IBM, Apple* или *Olivetti* разработали приличные текстовые редакторы шестью или семью годами раньше, мой роман был бы иным. Ему не понадобилась бы Бразилия – к облегчению поверхностных читателей и к величайшему моему огорчению.

“Остров накануне” строился на целом наборе очень жестких ограничений, исторических и смысловых. Исторические заключались в следующем: мне было нужно, чтобы мой герой Роберт подростком участвовал в осаде Казале, стал свидетелем смерти Ришелье и, следовательно, попал к острову после декабря 1642 года. Плюс несколько месяцев на дорогу – быстрее бы парусник не доплыл. К тому же дело непременно должно было происходить в июле-августе, так как своими глазами я видел Фиджи только в это время. Но! Внутренний календарь романа

требовал, чтобы Роберт там оказался не позднее 1643 года, когда в тех краях побывал Тасман, причем за несколько месяцев *до* Тасмана, а не после[147]. Вот чем объясняются коварно-заманчивые намеки в финальной главе, где я пытаюсь убедить себя и читателя, что Тасман, возможно, вернулся на архипелаг еще раз, ничего никому не сказав. Налицо эвристическая польза ограничений: они заставляют изобретать догадки, умолчания, двусмысленности.

Вы спросите: к чему такие сложности? Так уж было необходимо, чтобы Роберт присутствовал при кончине Ришелье? Вовсе нет. Но ограничения были нужны мне, автору, иначе история не смогла бы развиваться самостоятельно.

Что же до смысловых ограничений, Роберту надлежало неотлучно находиться на корабле и безуспешно пытаться достичь острова, не умея плавать. Тем временем, размышляя о жизни и смерти, он должен был шаг за шагом изобрести, а потом по глупости выбросить всю философию семнадцатого века. Благосклонный читатель увидит здесь не просто ограничение, призванное подстегивать фантазию автора, – он увидит квинтэссенцию Желания. И уж не мне с ним спорить. Но сейчас у нас разговор о том, *как* я пишу, а не о том, *что* должен или может найти читатель в моем произведении (для этого либо достаточно романа как он есть, либо я зря тратил время на его написание, а вы на чтение – что, впрочем, не исключено). Посему лишь отмечу, что, с одной стороны, именно ограничения позволяют роману развиваться в определенном направлении, с другой стороны – пока еще смутная идея этого направления подсказывает ограничения. Но если одно не может существовать без другого, поговорим об ограничениях, а не о смысле (рассуждать о котором задним числом автору не подобает).

Небольшое отступление: как-то один наглый журналистишка, желая поглумиться над писателем, чтобы наказать политически ангажированного публициста (то и другое в моем лице), обозвал роман сплошным интеллектуальным онанизом. При всей своей грубости этот невежда попал в точку. Потерпевший крушение, навсегда разлученный с предметом своего страстного стремления, по определению находится ровно в положении онаниста. Просто упомянутый хулитель, скованный потребностями своей бренной плоти, видя манну, падающую с небес, принимал ее за испражнения хищных птиц. Он не мог постичь природу ментальной – даже метафизической – вещи: этого целомудрия безысходности, этой попытки породить Бытие, беспорядочно выплескивая в свои видения семя измученной одиночеством души.

Но вернемся к смысловым ограничениям. Итак, Роберту нельзя покидать корабль (разве что в самом конце, но с неясными целями и исходом). Поэтому все, что происходило за его пределами, должно было излагаться в форме воспоминаний. Не выравнивать же сюжет с фабулой, последовательно рассказывая, как один молодой человек после своих приключений в Казале отправился в Париж, потом оказался на корабле и так далее. Если хотите, попробуйте сами поведать эту историю таким образом – и убедитесь, что мои усилия были тщетны, не говоря уже о ваших.

Пришлось строить повествование не по спирали, как в “Маятнике Фуко”, но в ритме сложного танца: шаг вперед – три назад, шаг вперед – два назад, шаг вперед – шаг назад. Роберт вспоминает что-нибудь, а тем временем что-то новое происходит на корабле. Что-то новое происходит на корабле, и Роберт вспоминает что-то еще. Воспоминания Роберта охватывают период с 1630 по 1643 год, а на корабле час ползет за часом. Пока не появляется отец Каспар. В этот момент история, если можно так выразиться, на некоторое время “замирает” в настоящем. Затем отец Каспар исчезает в морских глубинах, и Роберт снова остается один.

Чем он мог заниматься? Мои смысловые ограничения велели герою пытаться достичь берега, но делать это медленно, изо дня в день, монотонно, с повторениями. Вместе с тем я хотел, чтобы моя книга – к возмущению рафинированных эстетов, зато в полном соответствии с законами жанра, сформулированными еще в эллинистическом романе, не говоря уже о “Поэтике” Аристотеля, – доставляла читателю удовольствие.

К счастью, надо мной довлело еще одно ограничение. Правила барочного романа требовали в самом начале ввести двойника. Сперва я совсем не представлял, что с ним делать. И вот он наконец пригодился: пока Роберт учится плавать – с каждым днем все лучше, но пока не настолько, чтобы доплыть до суши, – он сочиняет роман про своего двойника. Так осуществляется комбинация “шаг вперед – три назад”. Будучи не в состоянии добраться до острова, Роберт отправляет туда своего двойника, начинающего с того места, откуда начинал и он сам. Вот это счастье – видеть, как роман движется самостоятельно! Я-то не знал, куда двигаться, потому что, согласно моему замыслу, Роберт не должен был никуда прийти. Но все-таки роман завершается, потому что сам приходит к своему концу. Я хочу, чтобы мой образцовый читатель это заметил: роман создает себя сам – потому что так получилось и потому что на самом деле всегда получается только так.

Теперь об ограничениях “Баудолино”. Финальные эпизоды могли происходить только в 1204 году, потому что я собирался рассказать о захвате Константинополя крестоносцами. Для этого главный герой должен был родиться примерно в середине века. Для себя я наметил как точку отсчета 1142 год, чтобы мой герой уже в сознательном возрасте стал свидетелем множества событий, о которых мне хотелось поведать. Первое упоминание фальшивого письма пресвитера Иоанна относится к 1165 году. У меня оно распространяется с опозданием на несколько лет. Но почему же, убедив Фридриха в существовании пресвитера, Баудолино не отправляется сразу на поиски чудесного царства? Потому что вернуться ему следовало только в 1204 году, чтобы рассказать свою историю Никите Хониату во время пожара в Константинополе. И чем занимался Баудолино целых сорок лет? Ситуация определенно напоминала историю с компьютером в “Маятнике Фуко”.

Я вынужден был придумывать для Баудолино многочисленные дела, которые заставляли его откладывать путешествие. Поначалу мне казалось, что я убиваю время, нарочно заполняю страницы всякой всячиной, чтобы только дотянуть до этого несчастного 1204 года. Но в итоге вышло так, что я создал квинтэссенцию Томительного Желания – точнее, ее практически без моего ведома создал сам роман. Надеюсь – нет, знаю, что мои читатели это заметили. Баудолино хочет отыскать волшебное царство пресвитера Иоанна, но постоянно откладывает свой поход. По мере того как желание добраться до мифических земель растет у Баудолино, превращаясь в навязчивую идею, растет оно, надеюсь, и у читателя. Очередной пример, свидетельствующий о пользе ограничений.

Как я пишу

После всего сказанного выше становится ясно, насколько бессмысленны вопросы журналистов: “Вы начинаете роман с заметок, сочиняете сразу первую или последнюю главу, пишете ручкой или карандашом, печатаете на машинке или на компьютере?” Роман начинается с ежедневного сотворения мира, бесконечных попыток выстроить временную последовательность. Поступки персонажей должны руководствоваться определенной логикой, будь то логика здравого смысла или условия нарратива (иногда можно пойти и против них). В любом случае их еще надо приводить в соответствие с ограничениями. Потом ты передумываешь, что-то убираешь, исправляешь, переписываешь. Универсального способа написания романа просто не бывает.

По крайней мере, для меня. Знаю, есть такие писатели, которые встают утром, часов в восемь, через полчаса садятся за печатную машинку (компьютер) и пишут до полудня, следуя правилу “ни дня без строчки”, а потом бросают все и идут себе гулять до вечера. Я так не могу. Прежде всего роман требует длительной подготовки. Сначала я читаю, составляю карточки, рисую портреты персонажей, карты мест, временные диаграммы. Что-то фломастером, что-то на компьютере, в зависимости от момента, от моего местонахождения, от характера пришедшей в голову идеи. Порой записываю на оборотной стороне билета, пока еду в поезде, другой раз в тетрадке, на карточке, при помощи когда шариковой ручки, а когда и диктофона. При необходимости записал бы хоть ежевичным соком.

Потом я свои записи нередко рву, выбрасываю, где-нибудь забываю, но все равно у меня целые ящики забиты тетрадками, блокнотами с разноцветными листами, открытками, даже официальными бланками. Но этот творческий беспорядок разнообразных носителей служит мне своего рода мнемоническими подсказками: эти заметки я нацарапал на бланке лондонской гостиницы, первую страницу такой-то главы набросал в своем кабинете на листке в бледно-голубую клеточку ручкой “Монблан”, а черновик следующей писал в деревне на обороте старого документа.

У меня нет определенного метода, установленных дней, часов, времен года. Правда, с первого по третий роман у меня сложилась традиция. Я вынашивал идеи, писал заметки и черновики где и как придется, но потом, когда выпадала возможность провести хотя бы неделю в загородном доме, записывал главы на компьютере. Перед отъездом я их

распечатывал, редактировал и оставлял “дозревать” в ящичке до следующего приезда в деревню. Окончательные варианты моих трех первых романов были написаны именно там за пятнадцать – двадцать дней рождественских каникул. Я даже обзавелся собственным суеверием – это я-то, самый несуеверный человек в мире! Я спокойно прохожу под лестницами, дружелюбно здороваюсь с черными котами, перебегающими мне дорогу, специально ставлю экзамены на пятницы тринадцатого числа, чтобы проучить суеверных студентов. Тем не менее финальный вариант романа, требующий лишь незначительных исправлений, должен был быть готов к пятому января, моему дню рождения. Если я не успевал в текущий год – ждал следующего. Однажды я почти управился к ноябрю и специально отложил работу, чтобы закончить в январе.

Но и тут “Баудолино” стал исключением. То есть роман писался в том же ритме, распечатки отлеживались в деревне, но примерно на середине, во время рождественских каникул 1999 года, я вдруг застрял. Даже решил, что это у меня какой-то кризис рубежа тысячелетий. Споткнулся я на главе, описывающей смерть Фридриха Барбароссы, которая определяла содержание последних глав и рассказ о путешествии в царство пресвитера Иоанна. Несколько месяцев я не мог сдвинуться с места и не знал, как преодолеть этот риф, ну или обогнуть этот проклятый мыс. У меня ничего не выходило, я без конца прокручивал в голове эпизоды еще не написанных глав, о которых мечтал с самого начала, где будут встречи с монстрами, а главное – с Гипатией. Мне безумно хотелось написать эти главы, но сначала я должен был разделаться с проблемой, не дававшей мне покоя.

Вернувшись летом 2000 года в загородный дом, в середине июня я наконец придумал, как “обогнуть мыс”. Роман был задуман в 1995 году, мне понадобилось пять лет, чтобы дописать до середины, следовательно, говорил я себе, на вторую половину уйдет еще столько же.

Но, по всей видимости, я за минувшие пять лет так много думал об этой второй половине, что она уже существовала у меня в голове (или в печенке, селезенке, в сердце, кто ее знает) вся целиком. Одним словом, спустя полтора месяца, к первым числам августа, книга внезапно закончилась сама собой. Потом я еще несколько месяцев все перепроверял и редактировал, но главное было сделано, история завершена. Так я нарушил еще один свой принцип, потому что суеверие – это тоже принцип, хоть и иррациональный. Я дописал книгу задолго до пятого января.

Что-то здесь не так, думал я несколько дней, пока восьмого августа не родился мой первый внук. Все стало на свои места:

я должен был закончить свой четвертый роман в день не *моего*, а *его* рождения. Я посвятил книгу внуку и на этом успокоился.

Как это писать на компьютере?

Сильно ли повлиял компьютер на мое творчество? В плане моих личных ощущений от процесса – очень сильно, а с точки зрения его результатов – не знаю.

Кстати, поскольку в “Маятнике Фуко” фигурирует компьютер, который сам сочиняет стихи и умеет комбинировать факты алеаторно-ассоциативным методом, некоторые журналисты решили непременно выяснить, а не был ли написан и сам роман при помощи компьютерной программы. Любопытно, что сия замечательная идея принадлежала журналистам, работавшим в редакциях, где статьи уже писались на компьютерах и сразу же сдавались в печать, то есть они прекрасно знали, каковы реальные возможности этой весьма полезной машинки. Но эти славные ребята писали для читателя, которому в те годы компьютер еще казался чем-то вроде волшебного ящика. К тому же все мы понимаем, что газеты часто пишут не правду, а то, что людям хочется услышать.

В общем, в какой-то момент я разозлился и придумал специальную магическую формулу компьютерного романа для одного из таких журналистов:

Прежде всего понадобится компьютер, то есть умная машинка, которая будет за тебя думать (многим такая штука не помешала бы. Достаточно программки всего в несколько строк, с которой справится даже ребенок. При помощи этой программки загрузите в компьютер сотню романов, научных работ, Библию, Коран, телефонные справочники. Последние полезны для придумывания имен героев. В сумме выйдет около ста двадцати тысяч страниц. После того как другая программа их перемешает в случайном порядке, внесите в них какие-нибудь изменения (например, удалите все буквы “а”). Так у вас получится не просто роман, а роман-липограмма. Затем распечатайте все на принтере. После удаления всех “а” на выходе вы получите чуть меньше ста двадцати тысяч страниц. Внимательно прочтите получившиеся тексты, выделяя карандашиком значимые места, а потом погрузите их все в кузов грузовика и отвезите на свалку. После этого сядьте под дерево с карандашом и с листком добротной бумаги, пораскиньте мозгами и напишите хоть две строчки, например: “Высоко в небе повисла луна – лес ночной шуршит листвой”. Может быть, роман сразу не выйдет, но хотя бы хайку. Главное – начать.

Уверен, что ни у кого не достало духу воспользоваться моим секретным рецептом. Но один из журналистов глубокомысленно заметил: “Чувствуется, что весь роман написан на компьютере, за исключением сцены с трубачом, играющим на похоронах. Автор должен был выстрадать ее, переписывая по нескольку раз от руки”. Стыдно признаться, но в этом романе, который я редактировал и по многу раз правил шариковой ручкой, фломастером, авторучкой, единственным эпизодом, написанным сразу на компьютере и почти на одном дыхании, без особых поправок, был как раз эпизод с трубачом. Причина очень проста: я столько раз пересказывал эту историю себе и другим, что для меня она была как будто уже написана. Мне нечего было к ней добавить: мои руки порхали над клавиатурой, как руки пианиста, исполняющего по памяти хорошо знакомую мелодию. Если в сцене с трубачом чувствуется радость, то это оттого, что родилась она как джазовая импровизация. Садишься, свободно играешь, музыка записывается – что вышло, то и вышло.

Чем компьютер хорош – он поощряет спонтанность: можно писать по наитию, второпях, сразу все, что тебе взбредет на ум. Но при этом ты знаешь, что все это легко исправить и изменить.

На самом деле использование компьютера отражается в основном на проблеме исправлений, а стало быть, вариантов.

Окончательные варианты “Имени розы” я печатал на машинке. Потом исправлял, снова перепечатывал, соединял листы. Под конец попросил машинистку напечатать текст, потом снова его исправил, заменил и подшил некоторые листы. Но с печатной машинкой ты можешь редактировать только до определенного момента. Потом ты просто устаешь перепечатывать страницы, подшивать, просить кого-то напечатать за тебя. Рано или поздно правишь от руки гранки и сдаешь.

С компьютером (“Маятник” был написан в *Wordstar*2000, “Остров накануне” в *Word* 5, “Баудолино” в *Winword* со всеми его последующими обновлениями в течение нескольких лет) задача упрощается. Можно редактировать себя до бесконечности. Пишешь, распечатываешь и перечитываешь. Правишь от руки, вносишь правку в файл и снова распечатываешь. Я даже сохранил несколько вариантов текстов с некоторыми пропусками. Но едва ли какой-то маньяк сможет воспроизвести процесс написания твоего романа по сохранившимся версиям. Конечно, ты пишешь (на компьютере) текст, распечатываешь его, исправляешь (от руки), вносишь исправления в электронную версию, но на этом этапе часто выбираешь другие варианты, то есть не переписываешь с точностью все, что наредактировал от руки. Исследователь вариантов нашел бы разницу между

твоим последним вариантом, исправленным на распечатке ручкой, и новым вариантом, вышедшим из-под принтера после вторичного редактирования на компьютере. Если хочешь вдохновить кого-то на бесполезные диссертации на тему авторских вариантов, потомки в твоем распоряжении. С существованием компьютера сама логика вариантов безмолвствует. Они больше не свидетельствуют ни об отмене решений, ни о твоем конечном выборе. Ты знаешь, что решение можно изменить в любой момент, а значит, волен по многу раз возвращаться к исходному варианту, придумывать новые.

Думаю, что появление электронных средств и правда существенно повлияет на исследование вариантов, да покоится с миром дух Контини. Как-то я упражнялся на восстановлении вариантов “Священных гимнов” Мандзони. Тогда замена даже одного слова играла решающую роль. В наше время – никакой. Завтра ты можешь снова вставить слово, выброшенное вчера. В лучшем случае значимой может считаться разница между первым рукописным черновиком и последней распечаткой. Все остальное – лишь постоянное брожение туда-сюда, часто обусловленное уровнем калия в твоей крови.

Радость и печаль

Больше мне нечего сказать о том, как я пишу. Разве что вот еще: на каждую книгу мне требуется много лет. Я не понимаю писателей, которые выдают по роману в год (некоторые из них, конечно, великие люди, я восхищаюсь ими, но не завидую им). Прелесть написания романа не в результате, а в процессе.

Я всегда расстраиваюсь, когда понимаю, что моя книга подходит к концу, то есть когда согласно своей внутренней логике именно сейчас история заканчивается, и я должен бросить писать, а иначе все будет испорчено. Для меня настоящая радость – жить шесть, семь, восемь лет (да хоть всю жизнь!) в мире, который я сам постепенно создаю и который становится моим.

Настоящая печаль приходит, когда роман закончен. И это единственная причина, по которой я сразу же готов приняться за следующий. Но если новая идея-зародыш еще не пришла, не готова явиться, торопить ее бесполезно.

Писатель и читатель

Мне не хотелось бы, чтобы из моих предыдущих утверждений вы сделали вывод, будто я, как многие плохие писатели, уверен, что пишу только для себя. Не верьте автору, который говорит нечто подобное: это самовлюбленный, лицемерный лжец.

Только для себя мы пишем одну-единственную вещь: список покупок, чтобы не забыть, что нужно купить, а возвратившись из магазина, порвать и выбросить его за ненадобностью. Любой другой текст мы пишем, чтобы что-то кому-то сказать.

Не раз я спрашивал себя: продолжил бы ты писать, если бы тебе сейчас сообщили, что завтра космическая катастрофа разрушит Вселенную и то, что ты напишешь сегодня, больше никто не прочтет?

Первым побуждением было бы ответить “нет”. Зачем писать, если никто не будет меня читать? Немного поразмыслив, я бы сказал “да”, но только потому, что в глубине моей души теплится отчаянная надежда: вдруг даже после галактической катастрофы на какой-нибудь выжившей планете кто-то сможет расшифровать мои знаки. А в таком случае писать имеет смысл даже накануне Апокалипсиса.

Книги пишут только для Читателя. Писатель, который клянется, будто пишет только для себя, нагло лжет. И страшно подумать, насколько он безбожен. Даже в исключительно светском смысле этого слова.

Поистине несчастлив и убог тот, кто не верит в грядущего Читателя.

notes

Примечания

1

Этот доклад был прочитан на фестивале писателей, состоявшемся в Мантуе в сентябре 2000 года. Опубликован как статья “Il perché della letteratura” в *Studi di estetica*, 23, 2001. *(Здесь и далее, если не указано иное, – прим. автора.)*

2

Умберто Босси – лидер партии “Лига Севера”, которая выступает за разделение Северной и Южной Италии. *(Прим. перев.)*

3

В этом абзаце Эко пародирует риторику фашистских речей. *(Прим. перев.)*

4

Написано как статья для газеты “Репубблика”, выпуск от 6 сентября 2000 г., по случаю семисотлетия “Божественной комедии”, в продолжение статьи в “Парагоне”, август – сентябрь 1999 г.

5

Отрывки из “Божественной комедии” цит. по переводу М. Лозинского. *(Здесь и далее ссылки на источники переводных цитат – прим. перев.)*

6

Цит. по: Борхес Х. Л. *Алеф*. СПб.: Азбука, 2000. Перевод с исп. Т. Шишовой.

7

Опубликовано в “Эспрессо” (8 января 1998 г.) по случаю 150-летия “Манифеста коммунистической партии”.

8

Когда я писал эту статью, в мире, конечно, уже говорили о глобализации, и я использовал этот термин неслучайно. Но сейчас, когда мы особенно чувствительны к этой теме, стоит перечитать “Манифест”. Весьма впечатляет, как автор предвидел рождение эры глобализации и ее последствия на сто лет вперед. Он как бы подсказывает нам, что глобализация – это не побочный эффект развития капитализма (только потому что пал железный занавес и появился интернет), но роковой план, неизбежно начерченный новым зарождающимся классом, хотя в те времена для распространения товаров использовался такой удобный (но более кровавый) путь, как колонизация. Стоит также поразмыслить (и это совет не только для буржуазии, но и для всех прочих классов) над предостережением, что любая альтернативная глобализации сила сначала представляется разделенной и рассеянной, склонной к чистому луддизму, но потом может послужить противнику оружием в борьбе.

9

Переработка части послесловия к моему переводу “Сильвии” Жерара де Нерваля (Torino: Einaudi, 1999). Я уже рассказывал в книге “Шесть прогулок в литературных лесах”, как написал небольшое эссе по этому рассказу (“Il tempo di Sylvie” // *Poesia e Critica*, 2,1962), затем провел ряд семинаров в Болонском университете в шестидесятые годы, из чего получилось три дипломных работы. Этой же темой я занимался на курсе в Колумбийском университете в 1984-м, а также во время Нортоновских лекций в Гарварде в 1993 году и двух других курсов, в Болонье в 1995-м и в *École normale superieure* в Париже в 1996 году. Но самый интересный результат моих многочисленных исследований был опубликован в журнале VS, 31/32, 1982 *(Sur Sylvie)*.

10

Отрывки из Пруста цитируются по: Пруст М. *Против Сент-Бёва*. М., 1999. Перевод с фр. Т. Чугуновой.

11

Мой совет читателю: до этого эссе пусть-ка он почитает (или перечитает) текст самой “Сильвии”. Прежде чем приступать к критическому разбору, важно открыть для себя или вновь испытать всю прелесть “наивного” чтения. Кроме того, учитывая мои частые ссылки на разные главы новеллы и памятуя о недавно процитированных словах Пруста о том, что читатель “вынужден возвращаться к прочитанному, чтобы понять, где он…”, просто необходимо на личном опыте пережить это *блуждание по кругу*.

12

Подобная таблица есть в книге “Шесть прогулок в литературных лесах”.

13

Оригинальное *pâle comme la nuit* у Нерваля в знакомом русскоязычному читателю переводе Э. Линецкой – “сумрачная, как ночь”, но здесь мы вслед за Эко переводим дословно, поскольку игра цвета и света в данной работе занимает важное место. *(Прим. перев.)*

14

Здесь и далее, если не указано иное, цит. по: Нерваль Ж. *Сильвия.* Перевод с фр. Э. Линецкой.

15

Из скрупулезности я даже посетил упомянутые в тексте места. Дороги, конечно, уже не те, но осталось много лесов и прудов. Особенно трогательны коммельские пруды с лебедями и замком королевы Бланш. Там можно прогуляться вдоль извилистой реки Тевы и убедиться, что устройство Эрменонвиля особо не изменилось с прошлых времен с его дорогой, проходящей над Лонет, и четырьмя голубятнями. Шаалис все также представляет собой развалины, в Луази вам показывают дом, в котором могла проживать Сильвия. Самая большая опасность для поклонника творчества Нерваля – это попасть в ловушку между Орри и Мортфонтеном, в парке Астерикса, или обнаружить в Пустыне реконструкцию Дикого Запада с индейцами или Сахары с верблюдами (французский Диснейленд расположен как раз там неподалеку). Забудьте о фламандской дороге, потому что Гонес сейчас находится по пути в аэропорт Шарль-де-Голль, между небоскребами и перегонными заводами. Но после Лувра можете снова вернуться к вашим воспоминаниям, а пейзажи, пусть даже увиденные с автострады, все так же окутаны таинственной дымкой тех времен.

16

К сожалению, в некоторых языках нет формы имперфекта, и переводчикам приходится прилагать немалые усилия, чтобы передать идею Нерваля. В одном английском переводе прошлого века фраза переведена как *I quitted a theater where I used to appear every night* / "Я вышел из театра, где проводил каждый вечер" (*Sylvie: Recollection of Valois,* NewYork: Routlege and Sons. 1887), тогда как в более новом и дерзком переводе фраза звучит как *I came out of a theater where I used to spend money every evening* / "Я вышел из театра, где привык тратить деньги каждый вечер". Для чего этот намек на потраченные деньги, неизвестно; возможно, для того чтобы показать: посещение театра давно стало для рассказчика своего рода дурной привычкой (Nerval, *Selected Writings,* пер. Джеффри Вагнера, New York: Grove Press, 1957). Что только не придумаешь, когда в языке нет имперфекта! Более верным мне представляется перевод Ричарда Сибура (*Sylvie,* Hardmonsworth: Penguin, 1995): *I was coming out of a theater where, night after night, I would appear in one of the stage boxes…* / "Я выходил из театра, где вечер за вечером появлялся в одной из лож". Длинновато, зато передает повторяемость и длительность времени, употребленного в оригинальном тексте.

17

“Journées de lecture” // *Pastiches et mélanges.* Paris: Gallimard, 1919, ed. 1958, p. 239, nota 1. Перевожу непосредственно с французского языка, потому что итальянское издание (*Giornate di lettura,* Torino: Einaudi, 1958) допустило любопытную ошибку и вместо имперфекта говорит в этом отрывке о ближайшем прошедшем *(passato prossimo)*.

18

Здесь мы вновь отклоняемся от привычного читателю перевода ради точности, принципиальной для этого рассуждения. *(Прим. перев.)*

19

См. *Semiotica e filosofia del linguaggio.* Torino: Einaudi, 1984, pp. 246–249.

20

Мирен Госсейн в одной из своих работ, представленных на моем курсе в Колумбийском университете в 1984 году, увидела во всем этом вечное противоречие между платоновскими идеями и тенями на стене пещеры. Не знаю, думал ли Нерваль о Платоне, но механизм похож: как только что-то оказывается под рукой (становится реальным в самом общем смысле этого слова), оно превращается в тень, не выдерживая сравнения с мечтой.

21

Analessi completive – это не особый прием, а иногда своеобразная затычка, которой пользовались авторы многих бульварных романов XIX века. Они выпускали свои романы по частям, иногда раздувая объем до невероятных размеров, и были вынуждены оправдать какой-то упущенный факт, прибегнув к запоздалым объяснениям. Разбор аналогичного приема можно найти в моей работе “Egene Sue, il socialismo e la consolazione” // *Il superuomo di massa.* Miano: Bompiani, 1978, pp. 57–58.

22

В переводе Э. Линецкой сделано именно так. *(Прим. перев.)*

23

Доклад на конференции, посвященной Оскару Уайльду, в Болонском университете 9 ноября 2000 г.

24

Цит. по: Паскаль Б. *Мысли*. СПб.: Азбука-Классика, 2000. Перевод с фр. Э. Фельдман-Линецкой. Здесь и далее Б. Паскаль цит. в переводе Э. Линецкой.

25

Перевод с фр. Э. Линецкой.

26

Цит. по: Уайльд О. *Как важно быть серьезным.* М.: Искусство, 1960. Перевод с англ. И. Кашкина.

27

Здесь и далее “Портрет Дориана Грея” цитируется в переводе М. Абкиной.

28

Цит. по: Шамфор. *Максимы и мысли. Характеры и анекдоты.* М.: Наука, 1966. (Литературные памятники). Перевод с фр. Э. Линецкой.

29

Акт III, сцена 1. Перевод с англ. Б. Пастернака.

30

“Pitigrilli: l’uomo che fece arossire la mamma” // *Superuomo di massa,* 2 *ed.* Milano: Bompiani, 1978.

Pitigrilli. *Dizionario antiballistico.* Milano: Sonzogno, 1962.

Pitigrilli. *Esperimento di Pott.* Milano: Sonzogno, 1929.

33

Цит. по: Лец С. Е. *Непричесанные мысли.* М.: Книга, 1991. Перевод с польск. В. Россельса.

Неприятная четверть часа *(фр)*.

35

Это изречение переворачивает общее место, согласно которому хорошие поступки совершаются из благороднейших побуждений. Но его можно еще раз перевернуть следующим образом: самые благородные поступки совершаются из глупейших побуждений.

36

Это также является извращением общеизвестной истины, но высказывание имеет продолжение: “Но, с другой стороны… лучше уж быть добродетельным, чем безобразным”, то есть лорд Генри прибегает к очевидной истине, популяризованной на наших телеэкранах Каталано: “Лучше быть красивым, богатым и здоровым, чем некрасивым, бедным и больным”.

37

Итальянская версия доклада на конференции 31 октября 1991 года в Дублинском университетском колледже. Конференция была приурочена к юбилею вручения Джеймсу Джойсу степени бакалавра искусств. Английский вариант см. в Eco U., Brienza L.S. *Talking of Joyce*. Dublin: University College Dublin Press, 1998. Итальянский перевод, выполненный Романой Петри, был опубликован в *Leggere*, V, 42, июнь 1992 г.

38

Джеймс Джойс. *Новая драма Ибсена*. Перевод с англ. Е. Гениевой, А. Ливерганта. Цит. по: Джойс Дж. *Дублинцы. Портрет художника в юности. Стихотворения. Изгнанники. Статьи и письма.* М.: Пушкинская библиотека: АСТ, 2004.

39

Цит. по: Джойс Дж. *Портрет художника в юности.* СПб.: Азбука-Классика, 2008. Перевод М. Богословской.

40

Джойс Дж. *Герой Стивен*. Перевод с англ. С. Хоружего.

41

См. Poli D. “La metafora di Babele e le partitiones nella teoria grammaticale irlandese dell’ Auraicept na n-Éces” // Diego Poli (ed.), *Episteme. Quaderni linguistici e Filologici,* IV, 1986–1989. Università di Macerata. Instituto di Glottologia e Linguistica Generale, pp. 179–198.

Atherton J. S. *The Books at the Wake.* London: Faber, 1959.

43

The Book of Kells. Ms 58, Trinity College Library Dublin. Commentary edited by Peter Fox. Fine Art Facsimile Publishers of Switzerland. Luzern: Faksimile Verlag, 1990.

44

О гесперийском стиле см.: Herren M. *The Hisperica Famina I. The A-Text.* Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1974; Herren M. *The Hisperica Famina II. Related Poems*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1987.

Liber mostrorum de diversis generibus. Corrado Bologna. Milano: Bompiani, 1977.

Virgilio Marone Grammatico. *Epitomi ed Epistole.* G. Polara. Roma: Liguori, 1979.

Я ль неверно сделал? *(лат.)*

Перевод отрывков из Джойса цитируется по: Эко У. *Поэтики Джойса.* СПб, 2006. Перевод А. Коваля.

49

Переработанная в эссе лекция, которую я прочел 22 мая 1997 года в Университете Кастилии – Ла-Манчи по случаю вручения степени почетного доктора.

См. в этом же сборнике эссе “Борхес и мой страх влияния”.

Цит. по: Свифт Дж. *Сказка бочки. Путешествия Гулливера*. М.: Правда, 1987. Перевод с англ. А. Франковского.

Pavel Th. *Fictional Worlds.* Cambridge: Harvard U. P., 1986.

53

Перевод с исп. Б. Дубина.

Eco U. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma: Laterza, 1993.

55

Цит. по: Борхес Х. Л. *Аналитический язык Джона Уилкинса.* Рига: Полярис, 1994. Перевод с исп. Е. Лысенко.

Перевод с исп. Б. Дубина.

57

Сокращенная версия выступления на конференции “Литературные связи между Хорхе Луисом Борхесом и Умберто Эко”, которая состоялась в Университете Кастилии – Ла-Манчи (при участии отделения итальянского языка Университета Кастилии – Ла-Манчи и кафедры Эмилио Годжо в Торонтском университете) в мае 1997 года. Испанский вариант опубликован в *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco.* Cuenca: Ediciones dela Universidad de Castilla – La Mancha, 1999.

58

Postiche по-французски означает и “парик”, и “речь уличного зазывалы”. Также не исключено, что Эко намекает на приставку “пост”. *(Прим. перев.)*

59

См.: “Il segno teatrale” // *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985.

Ossola K. “La rosa profunda. Metamorfosi e variazioni sul *Nome della rosa*” // *Le lettere italiane,* 4, 1984. Переиздано как “Purpur Wort” // *Figurato e rimosso. Incone di interni del testo.* Bologna: Il Mulino, 1988.

Клинамен – самопроизвольное отклонение атомов от первоначальной траектории. *(Прим. перев.)*

62

Написано как предисловие к книге: Camporesi P. *Juice of Life.* New York: Continuum, 1995.

63

Переработанная версия доклада для конференции по символам, проходившей в Сиене в 1994 г. Опубликована в: Briosi S. “Simbolo”, специальный выпуск *L’immagineriflessa,* NS, IV, 1, pp. 35–53. Посвящаю эту статью Сандро Бриози, который тогда еще был с нами.

Цит. по: Гёте И. В. *Максимы и рефлексии* // Собрание сочинений в 10 томах. Т. 10. М.: Художественная литература, 1975. Перевод с нем. Н. Ман, Е. Закс, С. Герье, М. Левиной и К. Богатырева.

Цит. по: Хёйзинга Й. *Осень Средневековья.* Перевод с нидерланд. Д. В. Сильвестрова. 5-е изд. (Библиотека истории культуры).

Цит. по: Дионисий Ареопагит. *О мистическом богословии* // Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. Перевод с греч. Г. Прохорова. СПб.: Глаголъ, 1994.

Obeliscus Pamphilius, II, 5, p. 114–120.

Цит. по: Эко У. *Поиски совершенного языка в европейской культуре.* СПб.: Александрия, 2007. Перевод с ит. А. Миролюбовой.

69

Перевод с фр. Эллиса.

Перевод с ит. Е. Солоновича.

Перевод с англ. С. Степанова.

72

Ermo – архаичное слово, означающее “уединенный”, “пустынный”. Этимологически действительно связано со словом *erma* – “герма”. Для сохранения игры слов в переводе дается связь со словом “герметический”. *(Прим. перев.)*

73

Заключительный доклад на конференции Итальянской ассоциации по изучению семиотики “Стиль и стили” (Фельтре, сентябрь 1995 г.). Опубликовано в *Carte Semiotiche,* № 3, 1996 г.

Юм Д. *Сочинения в двух томах*. М.: Мысль, 1965. Перевод с англ. Ф. Вермель.

Здесь и далее Псевдо-Лонгин цит. по: Псевдо-Лонгин. *О возвышенном.* Перевод, статьи и примечания Н. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966.

76

Печатная версия доклада, прочитанного в Центре по изучению семиотики и когнитивных моделей Университета Сан-Марино 29 сентября 1996 года на конференции о семиотике пространства. Я начал этот доклад с цитаты из эссе “I sensi, lo spazio, gli umori. Micro-analisi di *In the Orchard* di Virginia Woolf” (VS, 57, 1990) Сандры Кавиккьоли, которое считаю лучшим представлением пространства в литературе. Тогда автор этого эссе была в зале. Ее больше нет среди нас, и я посвящаю ей эти размышления.

77

Правдоподобный образ, созданный словами, заставляющий слушателей поверить в то, что они его видят *(лат.)*.

Представление вещей в словах таким образом, что их воспринимают скорее как видимые, чем как услышанные *(лат.)*.

79

Некоторые образы лиц или вещей имеем пред своими глазами и будто удивляемся… кажется, будто не столько о них слышим, сколько видим их перед собою *(лат.)*.

Мы почти видим перед глазами события *(лат.)*.

81

См.: Parret H. “Nel nome dell’ipotiposi” // Petitot J., Fabbri P. *Nel nome del Senso*. Milano: Sansoni, 2001.

82

Цит. по: Квинтилиан М. Ф. *Риторические наставления*. СПб.: Типография Императорской Российской Академии наук, 1834. Перевод с лат. А. Никольского.

83

Цит. по: Расин Ж. *Трагедии*. Новосибирск: Сибирское отделение издательства “Наука”, 1977. Перевод с фр. М. Донского.

См. статью “ll tempo dell’arte” // *Sugli specchi*. Milano: Bompiani, 1985. С. 115–124.

Lakoff G., Johnson M. *Metafora e vita quotidiana*. Roma: Espesso Strumenti, 1982; Milano: Bompiani, 1998.

Цит. по: Роб-Грийе А. *Соглядатай*. СПб.: Симпозиум, 2001. Перевод с фр. О. Акимовой.

87

Перевод с лат. С. Сидневой.

88

Цит. по: Джойс Дж. *Улисс*. М.: Республика, 1993. Перевод с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего.

Цит. по: Нерваль Ж. *Сильвия.* Перевод с фр. Э. Линецкой.

Цит. по: Рабле Ф. *Гаргантюа и Пантагрюэль.* М.: Художественная литература, 1966. Перевод с фр. Н. Любимова.

Перевод с англ. Ю. Данилова.

Перевод с фр. Б. Яснова.

93

Цит. по: Элиот Т. С. *Полые люди.* СПб.: Кристалл, 2000. (Б-ка мировой лит. Малая серия). Перевод с англ. Н. Берберовой.

См.: Frank J. “Spatial Form in the Modern Literature” // *Sewenee Review*, 1945.

95

Глава “Входим в лес” из книги “Шесть прогулок в литературных лесах”.

См.: Eco U. “Jerusalem and the Temple as Signs in Medieval Culture” // Manetti G. (ed.) *Knoweledge through Signs*. Paris: Brepols, 1996. С. 329–344.

97

Меня всегда интересовало, не возникла ли идея Парейсона о скрепах благодаря каким-то предыдущим дискуссиям. Нам известно, как мало примечаний в “Эстетике”, а ссылки часто имеют общий характер. Осмелюсь предположить, вопреки верности тексту и Учителю и опираясь на словари, которые в качестве синонима к слову *zeppa* дают слово *cuneo,* что выбор этого термина подсознательно обусловлен почтением Парейсона к родной провинции Кунео.

Каролина Инверницио – итальянская писательница конца XIX – начала XX века, автор популярных бульварных романов вроде “Поцелуй покойницы”, “Гостиница преступлений”, “Погребенная заживо”, “Мертвец-обвинитель”. *(Прим. перев.)*

Перевод с англ. Б. Пастернака.

100

Каждая тварь печальна после соития *(лат.)*.

101

Переработанная версия доклада, прочитанного на конференции в Форли в 1999 году.

Hutcheon L. “Eco’s Echoes; Ironizing the (Post)Modern” // Bouchard N., Pravadelli V. (eds.) *Umberto Eco’s Alternative* (New Yourk: Lang,1998); Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism* (London: Routlege, 1988); McHale B. *Constructing Postmodernism* (London: Routlege, 1992); Ceserani R. “Eco’s postmodernist fiction” // Bouchard N. and Pravadelli V., cit. p. 148.

103

Столь дорог мне учтивый ваш привет,
Что сердце вам я рад открыть всех шире.
Здесь плачет и поет, огнем одет,
Арнольд, который видит в прошлом тьму…

Перевод с ит. М. Лозинского.

Jencks Ch. *The Language of Post-modern Architecture.* London: Academy, 1977, pp. 6–7.

105

Jencks Ch. *What is Post-Modernism?* London: Art and Design, 1986, pp. 14–15. См. также: Jencks Ch. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions; New York: St. Martin's Press, 1992.

106

А чтобы понять, насколько ошибочна подобная тактика, см. “Чтение “Рая” в этом же сборнике.

107

“Любовное борение во сне Полифила” – анонимный роман эпохи Возрождения, изданный Альдом Мануцием.

108

Цит. по: Эко У. *Маятник Фуко.* Перевод с ит. Е. Костюкович.

109

В начале было Слово – Слово Бога,
Бог Словом был, и Слово было Богом,
Все началось от этого порога.

Перевод с ит. М. Лозинского.

“Eco e il postmoderno consapevole” // *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997, pp. 180–200.

111

Сокращенная версия доклада, прочитанного на конференции “Античность в современности”; Сорбонна, октябрь 1990 г. Материалы конференции были опубликованы в сборнике “Наше древнегреческое и их современное” под редакцией Барбары Кассен (Париж, 1992).

112

Наука чувственного познания, низшая гносеология *(лат.)*.

Burke K. *Poetics in Particular, Language in General*, Poetry, 1961; *Language as Symbolic Action*, University of California Press, 1966.

“Aristotelian Poetics as a Science of Literature”, 1984 (переиздано в *Poetica occidentale*, Torino: Einaudi, 1990).

Else G. F. *Aristotle's Poetics.* Harvard U. P., 1957.

116

Ямвлих. *Жизнь Пифагора*. М.: Алетейя, Новый Акрополь, 1998. Перевод с древнегреч. В. Черниговской.

117

Перевод с древнегреч. М. Гаспарова.

118

Перевод с фр. Г. Косикова.

Напротив, в культурах с развитой традицией романа всегда существовала теория сюжета. Вернемся к отрицанию Аристотеля в итальянской культуре после XVII века: не берусь судить, что тут причина, а что следствие, но в течение нескольких веков итальянская литература не произвела ни одного приличного романа, ни одной приличной нарративной теории. Известная своими новеллами начиная с Боккаччо, к роману итальянская культура обратилась с большим опозданием по сравнению с другими литературными традициями. У нас немало барочных романов, но лишь немногие из них можно назвать выдающимися (однако тогда еще следовали Аристотелю), а затем ничего интересного вплоть до XIX века. Хотя и в эту эпоху итальянских авторов, способных сравниться с Диккенсом, Бальзаком, Толстым, изрядный дефицит. Конечно, роман – продукт буржуазной среды, а в Италии буржуазия хоть и стала зарождаться со времен Боккаччо, но это еще не была буржуазия в современном понимании, которая у нас потом тоже сформировалась, но гораздо позднее, чем в остальной Европе. Причина то или следствие, но даже приличной теории сюжета в Италии так и не появилось. Именно поэтому Италия, которая сейчас может похвастаться превосходными детективными романами и еще перед Второй мировой имела пару достойных представителей жанра, не стала родиной детектива. Ведь детективный роман – это не что иное, как “Поэтика”, сжатая до своих основных координат – последовательности действий *(πράγματα),* утративших связи, а сюжет нам рассказывает, как в детективе эти связи восстанавливаются.

120

Перевод с лат. Н. Иванцова.

121

Amor dei intellectualis – философский термин Спинозы. *(Прим. перев.)*

Здесь и далее цит. по: По Э. “Философия творчества” // *Стихотворения. Новеллы. Повесть о приключениях Артура Гордона Пима.* М.: АСТ, 2003. Перевод с англ. В. Рогова.

123

Lakoff G., Johnson M. *Metafora e vita quotidiana*. Milano: Espresso Strumenti, 1982; Milano: Bompiani, 1998. См. также: Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Fillmore C. “The Case for Case” // Bach E. *Universals in Linguistic Theory*, New York: Holt, 1968; Bierwish M. “On Classifying Semantic Features” // Steinberg D. D. and Jakobovits L. A. *Semantics*, London: Cambridge U. P., 1971.

Charniak E. “A Partial Taxonomy of Knowledge about Actions”. Institute for Semantic and Cognitive Studies. Castagnola. Working Paper 13, 1975.

126

Изначально этот текст задумывался как доклад в Колумбийском университете в январе 1980 года на конференции “Образ Америки в Италии и образ Италии в Америке”. Затем я опубликовал его под названием “Миф об Америке для трех антиамериканских поколений” в *Communicazione di massa,* 3, 1980, а затем поместил в сборник: Laterza, Eco, Ceserani, Placido, *La riscoperta dell’America,* 1984. Первый доклад был обращен к американским слушателям, поэтому в нем много уточнений, касающихся итальянских персонажей, от Витторио Муссолини до Витторини.

127

Цитата из “Короля Лира” Шекспира, в свое время вызвавшая разные толкования и переводы в русской традиции. *(Прим. перев.)*

128

Переработанная версия пленарного доклада на открытии учебного года 1994/1995 в Болонском университете.

Russell J. B. *Inventing of Flat Earth*. New York, 1991.

Dreyer J.L.E. *History of Planetary Systems from Thales to Kepler.* Cambridge: Cambridge University Press, 1906.

White A.D. *History of the warfare of science with theology in Christendom.* New York: Appleton, 1896.

132

Цит. по: *Послания из вымышленного царства*. СПб.: Азбука-Классика, 2004. Перевод с лат. Н. Горелова.

133

Перевод с исп. В. Кулагиной-Ярцевой.

134

Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что вернулся к своей любимой теме, затронутой в “Маятнике Фуко” и “Шести прогулках в литературных лесах”. Но это поистине бесконечная тема. Как всегда, свои сведения я черпаю как из блужданий по миру романов-фельетонов, так и из работ: Kohn N. *Licenza per un genocidio.* Torino: Einaudi, 1969. А еще из такого неисчерпаемого источника по вопросу антисемитизма, как: Webster N. *Secret Societes and subversive movements.* London: Boswell, 1924.

Fauth Ph. *Hörbiger's Glacial-Kosmogonie.* Kaiserlauten: Hermann Kayser Verlag, 1913.

136

См., например: Goodrick-Clarke N. *The Occult Roots of Nazism*. Wellingboroug: Acquarian Press, 1985. Или: Alleau R. *Hitler et les sosietés secrètes*. Paris: Grasset, 1969.

137

Таким как Джерард Найпер из Паломарской обсерватории со своей статьей, вышедшей в 1946 году в журнале *Popular Astronomy,* и Вилли Лей, работавший в Германии над созданием “Фау-1”, со статьей “Pseudoscience in Naziland” // *Astrounding Science Fiction*, 39, 1947.

138

В 1926 году Ричард Бэрд перелетел Северный полюс, а в 1929 году – Южный, не обнаружив никакого отверстия, позволяющего проникнуть внутрь Земли, но по поводу полетов Бэрда писали многие заблудшие души (достаточно набрать в поисковой строке имя *Byrd,* чтобы убедиться в этом), пытаясь доказать ровно противоположный факт, что якобы отверстия существуют. В ход пошли фотографии, сделанные во время полета, на которых видно темное пятно, представляющее собой неосвещенную часть полярного круга во время зимних месяцев. Кто желает найти материалы по ходам, ведущим в центр Земли, добро пожаловать на бесчисленные сайты вроде www.ourhollowearth.com и т. п. Только не принимайте эту информацию всерьез.

139

Цит. по: Поппер К. *Предположения и опровержения*. Перевод с англ. А. Никифорова.

140

Первая версия этого эссе была написана для Марии Терезы Серафини: *Come si scrive un romanzo* (Milano: Strumenti Bompiani, 1996). Составитель обратилась к группе авторов с рядом вопросов, которые соответствуют подглавкам данного текста. Между тем я опубликовал свой четвертый роман “Баудолино”, а потому добавил в эту версию несколько страниц, посвященных новому нарративному опыту.

141

См. сноску на стр. 372.

Перевод с ит. Е. Солоновича.

143

Прежде всего в работе “Falsi e contrafatti” // *I limiti dell’interpretazione.* Milano: Bompiani, 1980. В этом сборнике см. статью “О силе ложного”, которая, возможно (учитывая дату – 1994 год), составила некое первичное ядро замысла “Баудолино”.

Скиапод – одноногий человек с огромной ступней, которой он мог укрываться от солнца. Изображения скиаподов встречаются в средневековых трактатах и бестиариях. *(Прим. перев.)*

145

Прежде всего: Zaganelli G. (ed.). *La lettera del Prete Gianni*. Parma, Pratiche, 1990.

AA.VV. *Strutture e eventi dell'economia alessandrina.* Alessandria: Cassa di risparmio, 1981, сейчас в составе: *Secondo Diario Minimo.* Milano: Bompiani, 1992.

147

Кардинал Ришелье скончался 4 декабря 1642 года, а корабли Тасмана подошли к архипелагу Фиджи в феврале 1943-го. То есть автор ставил себе условия, в сущности, невыполнимые, если не прибегать к упомянутым ниже намекам. *(Прим. перев.)*